МАСТАЦТВА

5 /2020
МАЙ

- БОРКІ: ПАМЯЦЬ У БРОНЗЕ
- НА СЦЭНЕ ЯК НА ПЕРАДАВОЙ
- КОД НАЦЫІ — ЧЫРВОНЫ

16+

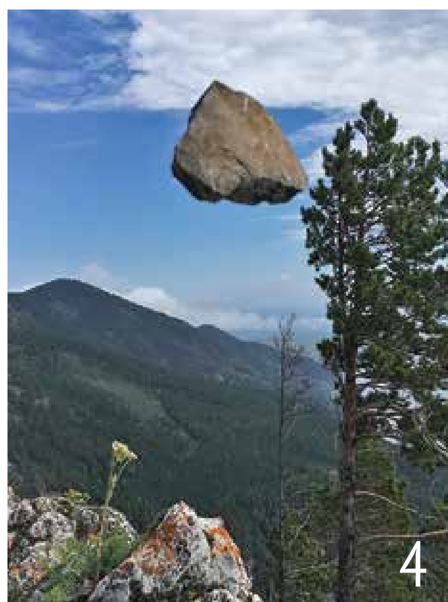


Міжнародная выстава «ТэкСтыльны букет» аб'яднала майстроў з Беларусі, Казахстана і Расіі ў залах Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў (пр-т Незалежнасці, 47).

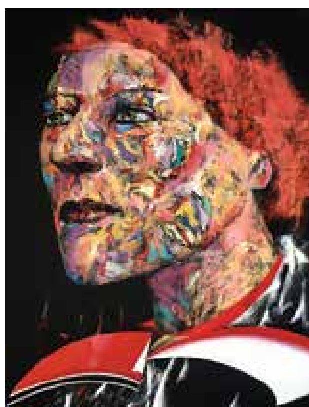
Хрысціна Высоцкая.
Стварэнне Евы.
Воўна, дрэва, баво ўна, пластык, аўтарская тэхніка. 2019.



20



4



На першай старонцы вокладкі: Ігар Цішын. Футурыстка. Акрыл. 2019.



ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.05.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 593. Заказ 1110. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The May issue of *Mastactva* begins with the rubric **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about the opportunities for artists in the form of grants, residences and competitions (p. 3). Then follows the **VISUAL ARTS** section. **The State of the Art with Liuba Gawryliuk** in May presents a talk with the artist Bazinata who practises the "natural" approach to art (***Bazinato. It Was Not There, Neither Was It Meant to Be***, p. 4). In the **Talks at the Exhibition** Katsiaryna Izafatava interviewed Dzmitry Salodki on the major project "Red Is the Nation's Code. Sacrality. Aesthetics. Power" at the National Art Museum (***Focus on Colour***, p. 10). And then come the regular **Reviews and Critiques**: Liubow Gawryliuk (Ilona Kasabuka's "Autonomy of Will" at the DK Gallery, p. 16), Alesia Bieliaviets (the monument in memory of the burnt villages of the Magiliow Region in the village of Borki, p. 18). We also invite you to penetrate into the "detective" **Cultural Layer** together with Katsiaryna Izafatava and the history of the identification of a work by a Belarusian American artist Mikalai Kazak (***Between Figurative and Abstract Art***, p. 20).
The **MUSIC** section introduces the **Reviews and Critiques** of May: Tattsiana Mushynskaya appraises the premiered children's opera *The Cat's House* at the Vialiki Theatre (***To Raise a Music Lover***, p. 24). Volha Savitskaya visited the **Dressing-room** of the opera singer Nina Sharubina (***If You Start Crying You Will Not Sing to the End...***, p. 26). Dzmitry Padbiarezski's **Personal Study** can be found on page 29.
The **CHOREOGRAPHY** of May is rich in **Reviews and Critiques** on the exchange and interchange of experience during festivals and on tour: Nadzieya Buntsevich (Ina Aslamava and Irena Katvitskaya about their artistic project on the Plastform festival (p. 30), Sviatlana Gutkowskaya (a foreign tour of home dancers, p. 32), Anastasia Pankratava (Boris Eifman's Children's Dance Theatre in St. Petersburg, p. 35).
The **THEATRE** section, as usual, carries a series of materials worthy of attention – **Reviews and Critiques** of theatre world highlights: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (image of the war generation in the productions of young directors, p. 38), Anastasia Vasilevich (***Zero Button: Retrospective***, p. 42).
In the **Reviews** rubric of the **CINEMA** section Anton Sidarenka discusses a number of Belarusian film premieres (Viktar Asliuk, Andrey Kutsila, Darya Yurkievich, Uladzimir Kazlow, p. 44). He also interviews the young film director Darya Yurkievich in the rubric **Who Makes Film** (***Darya Yurkievich. Trying Various Palettes***, p. 46).
The issue is concluded with **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: in May 2020, Ala Pigalskaya discusses the influence of design on the axiology of the human universe (***Design and Values. Can Design Promote Changes?***, p. 48).

Магчымасці для мастакоў у эпоху **пандэміі**

ЧАСТКА II

Марына Гаеўская

Германія

23 сакавіка ўрад Германіі падпісаў пакет мер, прызваных дапамагчы фрылансерам і невялікім кампаніям перадухіліць банкруцтва ці вострыя праблемы з ліквіднасцю, выкліканыя пандэміяй каранавірусу. Для многіх самазанятых і невялікіх кампаній у свеце мастацтва і культуры гэтыя меры могуць аказацца вырашальнымі для выжывання. «Мы ведаем, што патрэбна, мы разумеем адчай, – заявіла міністарка культуры Моніка Грутэрс. – Дапамога прыходзіць, хутка і без бюракратычных затрымак».



Пакет павінен быць ухвалены парламентам у тэрміновым парадку. Вось кароткі пераказ інструментаў, даступных для фрылансераў і невялікіх кампаній у галіне мастацтва і іншых сферах.

Ад імя федэральнага ўраду дзяржаўны банк Kreditanstalt fur Wiederaufbau прапаноўвае пазыкі пад нізкія адсоткі для кампаній, якія пацярпелі ад уздзеяння мер па барацьбе з каранавірусам. Сума, даступная для гэтых надзвычайных крэдытаў, не абмежаваная. Кампаніі павінны паказаць, што ў іх не было фінансавых цяжкасцей да 31 снежня 2019 года. Гэтыя крэдыты даступныя праз звычайны банк ці праз партнёра па фінансаванні кампаніі.



Фрылансеры могуць запрасіць адтэрміноўку ў падатковых плацяжах (звярнуцца ў падатковую інспекцыю ці Finanzamt). Кампаніі і фрылансеры могуць таксама запрасіць адтэрміноўку пры выплаце ў Kunstlersozialkasse (фондзе сацыяльнага страхавання мастакоў).



Акрамя таго, фрылансеры і кампаніі, якія пацярпелі ад страты даходу з-за таго, што іх праца ў цяперашні час забаронена з-за абмежаванняў сацыяльнага дыстанцыявання, могуць звярнуцца па кампенсацыю ў мясцовае кіраўніцтва аховы здароўя (Gesundheitsamt).

19 сакавіка Берлін адобрыў надзвычайны пакет мер падтрымкі на суму 100 млн еўра для самазанятых і невялікіх кампаній з максімум пяццю супрацоўнікамі. Сярод тых, каго імкнуцца падтрымаць, людзі, якія працуюць у творчых галінах, у сферы мастацтва, адукацыі, турызму і рознічнага гандлю. Сенат Берліна заявіў, што можа павялічыць даступную суму да 300 млн еўра. Кандыдатаў просяць прадэманстраваць, што грант ці крэдыт неабходныя ў выніку каранавіруснага крызісу. Максімальная сума, даступная для адной заяўкі, складае 5000 еўра. Асобы могуць падаць паўторную заяўку праз шэсць месяцаў, кампаніі могуць падаць яшчэ адзін запыт праз тры месяцы. Бланк заявы можна атрымаць праз Investitionsbank Berlin.

Баварыя прадастаўляе экстранную дапамогу фрылансерам і кампаніям, якім патрэбная тэрміновая ліквіднасць у выніку каранавірусу. Кампаніі са штатам да пяці чалавек могуць падаць заяўку на 5000 еўра. Форма заяўкі даступная на сайце міністэрства эканомікі.

Сенат Гамбурга адобрыў шэраг мер 19 сакавіка, якія, па словах сенатара культуры Карстэна Бросды, павінны прапанаваць «хуткае і небюракратычнае» аблягчэнне для мастакоў і кампаній у творчых сферах. Да гэтых мер адносяцца гранты ў памеры 2500 еўра для фрылансераў і 5000 еўра для кампаній, у якіх працуе менш за дзесяць чалавек. Яны павінны кіравацца ў Hamburger Investitions-und Forderbank.

Іншыя землі, уключаючы Паўночную Рэйн-Вестфалію і Шлезвіг-Гальштэйн, абвясцілі пра падобныя надзвычайныя праграмы для самазанятых і невялікіх кампаній.

Прыватныя фонды таксама пачынаюць пашырацца: напрыклад, Фонд мастацтва Эрнста фон Сіменса абвясціў пра план падтрымкі пазаштатных рэстаўратараў і навукоўцаў, якія могуць стаць ахвярамі мер жорсткай эканоміі, што ажыццяўляюць закрытыя для публікі музеі. Музеі могуць падаць заяўку на гранты ў памеры ад 2000 да 25 000 еўра на абмежаваныя праекты па рэстаўрацыі ці акадэмічную працу над каталогамі выстаў.

Швейцарыя

Урад прыняў шэраг мер 20 сакавіка, каб дапамагчы кампаніям і прыватным асобам пераджыць крызіс каранавірусу. Агульным чынам урад выдзеліў каля 40 млрд швейцарскіх франкаў (каля 41 млрд долараў ЗША) у якасці дапамогі. Наступныя меры актуальныя для кампаній і фрылансераў у сферы мастацтва:

- самазанятыя людзі, якія цярпяць ад страты даходу з-за афіцыйных мер па барацьбе з каранавірусам, могуць падаць заяву на кампенсацыю. Гэтыя плацяжы будуць ажыццяўляцца кантонам Ausgleichskassen ці кампенсацыйнымі фондамі;
- кампаніі і фрылансеры могуць адкладваць выплаты па сацыяльным забеспячэнні без налічэння працэнтаў. Заяўкі будуць ацэньвацца кантонам Ausgleichskassen ці кампенсацыйнымі фондамі.

Аўстрыя



Урад адобрыў пакет фінансавання ў памеры 38 млрд еўра для падтрымкі кампаній і супрацоўнікаў, чый даход падвяргаецца рызыцы каранавірусу. Гэта ўключае ў сябе 4 млрд еўра на неадкладную дапамогу супрацоўнікам са скарочаным працоўным днём, а таксама малым і сярэднім кампаніям выдзяляецца 9 млрд еўра ў выглядзе крэдытных гарантый. 15 млрд еўра пойдзе на надзвычайнае фінансаванне для асабліва ўразлівых, 10 млрд еўра – на падатковыя адтэрміноўкі. Кампаніі могуць падаць заяўку на дзяржаўнае фінансаванне для падтрымкі супрацоўнікаў у скарочаныя гадзіны да 90 адсоткаў ад іх звычайнага даходу. Заяўкі трэба падаваць праз рэгіянальныя офісы AMS (нацыянальнай службы для тых, хто шукае працу).

Прыватныя фонды збіраюцца разам, каб дапамагчы мастакам, што не маюць права на дзяржаўную падтрымку. Актыўна прымаюцца заяўкі на падтрымку ад Stiftungen helfen Kunstlern (фонду дапамогі мастакам).

Бельгія

Самазанятыя работнікі могуць падаць заяўку на штомесячны «прамежкавы грант» да 1290 еўра (для сем'яў – 1614 еўра).

Ірландыя

Урад увёў дапамогу па беспрацоўі ў сувязі з пандэміяй у памеры 350 еўра на тыдзень. Яна даступная ўсім працаўнікам і тым, хто працуе не па найме, якія страцілі працу з-за пандэміі да ці пасля 13 сакавіка.



Грамадзянскі тэатр у Паўднёвай акрузе Дубліна стварыў фонд для аказання фінансавай дапамогі ірландскім артыстам. «Невялікія гранты ў памеры да 500 еўра будуць хутка выплачвацца ў парадку чаргі пацярпелым артыстам і тэатральным групам», – гаворыцца ў заяве.

Bazinato. Не было і не меркавалася

1.

Мастак Bazinato займаецца негалерэйнай арт-практыкай. З 2004 года ягоныя праекты можна бачыць у адкрытых грамадскіх месцах. І цяпер, калі пандэмія раптам пазбавіла нас магчымасці бяспечна бавіць час у горадзе, мастак прапануе нам сваё поле назіранняў. Паблік-арт і лэнд-арт паказваюць і ставяць пытанні пра тое, што ж гэтае навакольнае асяроддзе для нас значыць?

Лясны вопыт

Шмат часу ў лесе — гэта значыць, што ўсе канікулы на дачы ці ў вёсцы. Гэта Вілейка і Палессе, дзе жыла бабуля. Тады яшчэ аўтэнтычнае Палессе, старажытная вёска, драўляныя хаты і, памятаю, нейкія маскі. Уваходная кропка — «у грыбы», «у ягады», калі ўсе хадзілі ў лес разам і часта, але я мала збіраў, а больш калупаўся: глядзеў, кранаў, слухаў, нюхаў траву, мох, дрэвы і пні.

Мая бабуля вельмі паўплывала на мяне — сваім успрыманнем жывёл, анты-мізмам і верай на ўзроўні казак і міфаў. Сярод іх было шмат смешных, здавалася, што нам не дадзена зразумець рэальнасць, што ёсць свет апроч нас: нейкі хаос, і ў той жа час — не хаос.

Потым захапіўся стрыт-артам у самым пірацкім сэнсе, цалкам несвядома, але акцыі і перформансы былі вельмі цікавыя. Стыкеры і трафарэты яшчэ далёкія ад мастацтва, аднак я стаў удзельнікам музычнай групы. Хацелася здзіўляць гледачоў, хацелася публічнасці, і мы дадалі да канцэртаў і паездак самаробны часопіс («Дом быту»), дзе прадстаўлялі працы 15-20 мастакоў, і штомесячную газету. А4 фармат, намалявана і пашыта ўручную — гэта было прыкольна, сярэдзіна 2000-х, там была куча ўнікальных гісторый з фестывалямі, эксперыментамі ў электроннай музыцы.

І годзе ў 2010-м з'явіўся Лес — з выездамі на пленэры, шматгадзіннымі шпацырамі, калі можна было проста глядзець і працаваць з матэрыялам. Лес заўсёды рабіў уражанне. Спецыяльна я не думаў, як «укараніцца», я проста адчуваў, што само асяроддзе — паўнавартаснае, у ім усё ёсць, і нічога свайго прыўносіць не хочацца. Спачатку гэта былі рэзідэнцыі і фестывальныя праграмы, а потым я перайшоў да асабістых даследаванняў, да ўласных праектаў.

Праца ў ландшафце: маё і іншае

У адрозненне ад класічнага амерыканскага лэнд-арту, мае працы грунтуюцца на жаданні не змяняць, а адчуваць сябе ў прыроднай прасторы, праяўляць сваю пазіцыю. Ёсць нават аб'екты, якія ствараюцца толькі для фатаграфіі або відэа, тут сама дакументацыя і ёсць мастацтва. Іншыя павольна старэюць, для іх таксама важны не сам аб'ект, а яго стасункі з асяроддзем. Пастаянна, у розныя поры года, на працягу светлавога дня яны мяняюцца.

Прырода дае больш магчымасцей, чым любая інстытуцыя з яе нормамі і правіламі. Тут можна быць свабодным, незалежным і так, у прысутнасці нечага іншага. Гэтае іншае хочацца даследаваць, узаемадзейнічаць з ім. І можа быць, калісьці скарыстаць і ў горадзе, у галерэйным белым кубе. Цікава, што ў лесе можна ўсё сабраць, знайсці форму, аб'ём, уключыць у ландшафт, які стане іншым, а потым узнікае пытанне: дзе пачынаецца маё, мастака, і канчаецца іншае, натуральнае?

Паралельна я стаў вывучаць гісторыю мастацтва. Многае мы зрабілі ў «Мастацкай майстэрні» галерэі «Ў», калі рыхтавалі лекцыі і практычныя заняткі для дзяцей. Тады ж я пазнаёміўся з экалагічнымі арганізацыямі: «Экадомам», «Аграэкакультурай», «Зялёнай сеткай», стаў членам «Багны», якая займаецца аховай балот.

Гэта блізкія мне тэмы, чалавецтва ўжо бачыць: у свеце адбываецца нешта не тое. Мы не разумеем, што менавіта, гісторыя нічому людзей не вучыць. А вось прырода дае натхненне, але за ёй трэба назіраць. Часам няма мэты стварыць выказванне, аднак ёсць задача атрымаць вопыт і пры гэтым не парушыць навакольнае асяроддзе. Яно патрабуе далікатных адносін, з гэ-


2.


4.


3.


5.

тага нараджаецца своеасаблівая ідэалогія. На возеры Балдук, праводзячы арт-рэзідэнцыі (2013–2019), мы стваралі самыя розныя інсталяцыі, уключаючы ў іх усё — ад дрэў да ягад, і два-тры гады сачылі за зменамі. За гэты час прырода цалкам усё знішчала: выліньвалі фарбы, з'яўляліся расколіны, усё засыхала. Назіраць за тым, як рэагуе асяроддзе на аб'ект, вельмі важна і цікава. «Адчуй маё лясное» (2014) — з падвешанымі камянямі, пірамідамі, малюнкамі — быў такім праектам. Яго змянялі вецер, лісце, жукі, лёд, галінкі, там фізічна адчувалася дыханне вады і лесу. І ты разумееш, што з імі патрэбная далікатнасць любові.

Ёсць рэчы, якія застаюцца на ўзроўні практыкі, асабліва на вадзе: ім не надаеш вялікага значэння — збіраеш нейкія ракавінкі, камяні, лісце. Але ў той жа час мне ўдавалася выкарыстоўваць лясны вопыт для камерцыйных заказаў: у афармленні кавярань, клубаў.

Няпрошаныя інсталяцыі

Многія працы ў лэнд-арце я раблю досыць далёка ад людзей, і яны не разлічаны на тое, што іх хтосьці ўбачыць. Хоць заўсёды цікава, што адбудзецца, калі ў лесе чалавек знаходзіць такі аб'ект — зменены ці не зменены самой прыродай. Як правіла, людзі руйнуюць іх хутчэй, чым жывое асяроддзе. Прычым нават у самых далёкіх месцах, калі чалавек раптам знаходзіць нешта нечаканае, неверагоднае для прыроды. Гэта сюрпрыз, калі не шок, — і яго знішчаюць з такім жа вандалізмам, як у горадзе. Так што лэнд-арт — гэта дакладна не пра вечнасць, гэта пра вітальнасць, пра трансфармацыі.

Напрыклад, «Пні» (2018–2019) — доўга я нават не даваў ім назвы, таму што не ведаў, як паказваць: старыя карчакі, пні, тое, што застаецца ад спілаваных дрэваў... У вельмі прыгожае месца ўваходзяць людзі, штосьці бяруць на свае гаспадарчыя патрэбы, і я бачу ў гэтых пнях свайго роду надмагіллі. Зрабіў пяць аб'ектаў, але і іх знайшлі! Частку пасеклі сякерай, частку парэзалі, спрабавалі спаліць — незразумела навошта. Больш за год назіраў за гэтым месцам, ад вясны да канца наступнай вясны. Вядома, тут патрэбная была фотадакументацыя, як іх мяняла прырода, як знішчалі людзі.

Аднойчы я размаляваў некалькі камянёў на марскім беразе, былі там нейкія сюжэты і абстракцыі. Стараўся добра ўпісаць іх у прастору. Літаральна на наступны дзень было відаць, што людзі іх рухалі, спрабавалі пацягнуць. Але яны цяжкія, іх не падымеш, ды і што з імі рабіць?

Хоць у прыродзе мне падабаецца назіраць, як аб'ект ліняе, разломваецца, развальваецца, знікае. У яго як быццам няма пачатку, няма пункту адліку і няма канца.

Вучоба — гэта заўсёды эксперымент

Натуральна, былі і ёсць людзі, якія паўплывалі на мяне, але і безадносна да людзей адбываюцца падзеі, якія так ці інакш уздзейнічаюць. Часта гэта самыя розныя працэсы, напрыклад вельмі важнае ўзаемадзеянне з мастакамі, музыкамі, прадзюсарамі. Я б назваў Юру Шуста. У асяроддзі мастакоў ёсць і ўплыў, і здаровае супернiцтва. Я захапляўся вулічным мастацтвам, дызайнам і відэа-артам, архітэктурай, анімацыяй — ва ўсіх гэтых сферах ёсць моцныя мастакі. Скажам, мяне ўражвае Марына Абрамавіч — тым, як яна працуе з уласным целам, адмаўляючыся ад іншых формаў. У лэнд-арце мне цікава, што робіць брытанскі мастак Эндзі Галсуорсі. Часам ён працуе для інстытуцый, у яго ёсць заказныя праекты, але ў асноўным яны ўзаемадзейнічаюць з асяроддзем.

Даўно сачу за стрыт-артам, ад моманту яго з'яўлення. Там шмат мастакоў, ёсць новыя практыкі, мне ўвогуле цікава, як паводзіць сябе вуліца. Напрыклад, флэшмобы: людзі падключаюцца імгненна і разам ствараюць нешта новае. У 2012 годзе вядомы польскі мастак Павел Альтхамер правёў у Мінску акцыю пад назвай «Прамень сонца»: пасля канцэрта сто чалавек у залатых касцюмах прайшлі па цэнтры горада і сустрэлі світанак. Задума Альтхамера была, у прыватнасці, звязана з ідэяй Артура Клінава пра «Горад Сонца».

6.

СПАЧАТКУ ЛЕС УСПРЫМАЕШ ЯК РЭСУРС, ПОТЫМ РАЗУМЕЕШ, ШТО БАЧЫЦЬ ЯГО ТРЭБА НА ІНШЫМ УЗРОЎНІ. ШМАТ ЗНАЧЫЦЬ ПАЧУЦЦЁВАЯ ПРАКТЫКА, ЦЯЛЕСНЫЯ АДЧУВАННІ, І НЕ ЗАЎСЁДЫ ІМ ЁСЦЬ ЛАГІЧНЫЯ ТЛУМАЧЭННІ. ГЭТА МЕСЦА, ЯКОЕ, З АДНАГО БОКУ, МЯНЕ РАСТВАРАЕ, А З ІНШАГА — ДАЕ РАЗУМЕННЕ ТАГО, КІМ Я ЁСЦЬ НАСАМРЭЧ.

Вельмі цікавы саенс-арт, асабліва калі ёсць сувязь з біялогіяй. Напрыклад, нямецкі мастак Юліус фон Бісмарк стварыў такую пастку для птушак, дзе аўтаматычна (бяспечна!) афарбоўваў іх у незвычайныя колеры, — праект быў паказаны ў небе Венецыянскага біенале таксама ў 2012 годзе. Бісмарк працуе з лічбавымі тэхналогіямі, з big data, ён стварыў новыя прыёмы трансляцыі малюнкаў, часам відавочных, а ў іншых выпадках не бачных воку.

З гэтага пункту гледжання стараюся ўзірацца ў біяграфіі мастакоў, бо многае расказана, але шмат чаго і ўтоена ў гісторыях іх жыццяў. І заўсёды цікава тое, што не відаць адразу. Так адбываецца мая вучоба: не вельмі прыкметна, ды я заўсёды думаю, што з гэтых кейсаў можна ўзяць для сябе. У сядзібе Утрына мне ўдалося зрабіць гіганцкі кокан, падвесіць яго, і ноччу ён свяціўся. Аб'ект таксама быў у лесе, выглядаў зусім магічна, вельмі прыгожа. Я доўга думаў пра электрычнае святло, пра тое, як потым будзе адбывацца самаразбурэнне. З аднаго боку, кокан упісаўся ў асяроддзе амаль натуральна, з другога — сустракаў чалавека як містычны татэм, можна было прыдумляць нейкія гісторыі. І гаспадары хутара гэта ацанілі, іх госці могуць выйсці ноччу і ўбачыць нешта фантастычнае.

У мяне наогул ёсць мара стварыць такі светлавы парк, дзе скульптуры свяціліся б у цемры.

Партысіпатыўная практыка

У 2018 годзе на фестывалі «Справа» мы паказалі свой праект, а да гэтага зладзілі рэзідэнцыю. Там ёсць возера і вельмі прыгожыя дрэвы на беразе. Мы вырашылі падагледзаць іх — зрабіць ім масаж, маскі. У якасці матэрыялу абралі гліну, і таксама назіралі: яна сохла, трэскалася, мяняла колер. На самім фестывалі правялі экскурсію — сабралася шмат людзей, да 100 чалавек. Зрабілі такую медытацыю-малітву: кожны прамаўляў словы пра сваю мару і ўсе разам іх паўтаралі.

На Байкале ў арт-рэзідэнцыі (2019) было яшчэ больш цікава: там іншыя лакальныя супольнасці, іншыя важныя людзям тэмы. Гэта і посткаланіялізм



7.


8.


9.

(прыход Расіі ў Бурацію), і адгалоскі фемінізму, шаманізму. Мяне заўсёды вабіць такі кантэкст: свая гісторыя, архітэктура, звязаная з умовамі надвор'я, іншая эстэтыка прасторы. Пачаў я з «лятучых камянёў» і нейкія рэчы нават не дакументаваў. Нам удалося заняць адзін пусты дом у вёсцы і літаральна захапіць яго для галерэі. Нам — таму што мне хацелася папрацаваць з мясцовымі жыхарамі. Добра адгукнуліся дзеці, яны больш пластычныя, гатовыя да дыялогу, у іх ёсць вольны час. Мы абыгралі ў гэтым доме вокны — зрабілі вітражы, для сцен — малюнкі, у ход пайшлі шышкі, насенне, кветкі, грыбы. У самой вёсцы на сценах і платах таксама рабілі аб'екты, роспісы. Было шмат розных знакаў, гісторый — у камунікацыі з дзецьмі многае даведваешся пра іх жыццё. Яны выйшлі на вуліцу, нешта тлумачылі жыхарам, без усялякіх правілаў — і вонкава вёска змянілася, хай на час. А ідэяй у іх было тое, што прыгажосць мяняе свет. Яны самі ўсё зрабілі, усталявалі, паказалі, што ёсць альтэрнатыва пустому Дому культуры. Хоць для мяне застаецца пытанне, ці будзе гэтае асяроддзе па-ранейшаму аўтэнтычным, калі мы ўключаем у яго свае выказванні.

Вялікія гарады... Усё пачынаць спачатку

З роспісам і аб'ектамі ў горадзе праблем больш. Патрэбныя ўзгадненні, і атрымліваць іх доўга, але па-свойму гэта добра: для маштабных рэчаў трэба шмат рэсурсаў, пад'ёмнікі, каманда, праца патрабуе шмат часу, і ў аб'екта на ўвесь гэты час з'яўляецца абарона. На фестывалі Vulica Brasil мне патрэбная была сцяна 700-800 м^2. Тэма там была пра свет, які застанецца пасля чалавека: іншапланетныя сутнасці прыйдуць на Зямлю, каб паказаць людзям, як жыць у гармоніі. У Звеpанаўта шырока раскінутыя рукі — гэта знак поўнай адкрытасці і даверу да свету, на яго целе вокны, там нешта ўнутры адбываецца. У той жа час побач слімакі-танкі — гэта тое, што спрабуе зрабіць чалавек. Яны маленькія, павольныя, а павінны быць зброяй, як дэльфіны, сабакі, коні, якіх выкарыстоўваюць у ваенных дзеяннях. Усё гэта марныя, вар'яцкія намаганні людзей...
Дык вось, ва ўзгодненых праектах інстытуцыя стараецца абараніць інсталяцыю ад вандалізму: так здарылася з «Вялікай істотай» (2017) на вуліцы Кастрычніцкай. Ёй не раз адломлівалі рукі, але іх аднаўлялі, нешта дараблялі. Тады было шмат спрэчак, у выніку пяціметровы аб'ект вырылі разам з падмуркам і цяпер ён знаходзіцца ля «Ок16». Яго збіраюцца яшчэ выстаўляць, і мне ў любым выпадку цікавая рэакцыя людзей: можна абдымаць, пісаць на ім, залазіць і рабіць сэлфі, а можна разбураць і рэстаўраваць.

У стрыт-арце важнае права на горад

Быць незалежным не значыць ісці на канфлікт. Але мастак мае права на горад, на час, на матэрыял, на нечаканасць: там, дзе ёсць звычайны трафік, чалавек раптам бачыць нешта дзіўнае. І гэта не класічная скульптура або по-


10.


11.


12.

мнік, прысвечаны герою, і не дэкаратыўны аб'ект. Гэта сучаснае выказванне на важную для чалавека тэму. У гэтым сутнасць. І вулічнае мастацтва не разлічанае на доўгі тэрмін.

ПАВОДЛЕ ПЕРШАЙ АДУКАЦЫІ Я — ВЫКЛАДЧЫК БІЯЛОГІІ, АЛЕ НАСТАЎНІКАМ НІКОЛІ НЕ БЫЎ, МЯНЕ ЦІКАВІЛА ДАСЛЕДЧАЯ ПРАЦА. ДРУГАЯ АДУКАЦЫЯ — ВІЗУАЛЬНЫ ДЫЗАЙН І МЕДЫЯ. У ВЫНІКУ ПРАФЕСІЯ ПЕДАГОГА СПАТРЭБІЛАСЯ Ў ПРАВЯДЗЕННІ МАЙСТАР-КЛАСАЎ, ВАРКШОПАЎ, ТРЭНІНГАЎ. З «БАГНАЙ» МЫ РАБІЛІ ЦІКАВУЮ «ЭКАШКОЛУ», Я ПРАЦАВАЎ У ПРАЕКЦЕ ЯК МАСТАК, ПАКАЗВАЮЧЫ, ЯК УЗАЕМАДЗЕЙНІЧАЦЬ З ЛЕСАМ. ЦЯПЕР ВЫКАРЫСТОЎВАЮ ЛЮБЫ ВОПЫТ, ЛЮБУЮ ТЭХНІКУ, КАБ ВЫВУЧАЦЬ СВЕТ ЯК ТАКІ. АДНОЙЧЫ РАБІЛІ ФЕСТЫВАЛЬ У ЖЫВОЙ ПРЫРОДЗЕ, КАБ ПАРАЎНАЦЬ НАТУРАЛЬНАЕ З НЕЖЫВЫМІ АБ'ЕКТАМІ І З ТЫМ, ШТО ПАШКОДЖАНА ЧАЛАВЕКАМ. АЛЕ І ПЕСНЯ, ТАНЕЦ, ФАТАГРАФІЯ, КЛАСІЧНАЯ КАРЦІНА І СКУЛЬПТУРА МОГУЦЬ УЗАЕМАДЗЕЙНІЧАЦЬ З ЛАНДШАФТАМ.

Лынтупы і Славуціч — асаблівыя месцы, дзе мінулае перацякае ў цяперашняе

«Палявая мабільная дывізія 0112» (куратарка Сафія Садоўская, інсталяцыя Аляксандра Веледзімовіча) стала прыкладам работы ў вёсцы, дзе асяроддзе не гатовае і ў людзей няма звычкі хадзіць на выставы. У штодзённасці сельскага жыцця — паход на рынак, але дакладна не ў галерэю, тут дзейнічаюць зусім іншыя патэрны. А мы зрабілі гэтую выставу: пераасэнсавалі фатаграфічны архіў (1914) нямецкага салдата Краўдскопфа, які захаваў краявіды вёскі і вобразы яе жыхароў. Якім быў лад жыцця ў Лынтупах, як выглядалі людзі і хаты 100 гадоў таму і што адбываецца сёння? Тады немцы пабудавалі школу, казіно, правялі электрычнасць — вядома, усё гэта забыта. Тых, хто мог распавесці, няма ў жывых, а з ідэалагічных прычын пра ворагаў не было прынята казаць добра. Але паглядзець і параўнаць з сучаснымі фатаграфіямі вяскоўцам усё роўна было цікава — праект рабіўся ў фармаце лабараторыі, успамінаў, запісаў гісторый і міфаў. Вельмі просты прыём супастаўлення, і па сутнасці гэта два асобныя праекты, аднак мінуўшчына перацякае ў сучаснасць. А знешне ў некаторых месцах нічога не змянілася. Паказалі праект у старым Доме культуры — з лістамі выдуманага героя, з анкетамі: гэта была спроба змяніць атмасферу, адчувальнасць да праўды, да межаў часу.

Дарэчы, у Лынтупах ёсць супольнасць мастакоў, эколагаў, там вельмі цікавае месца.

У горад Славуціч (1986) я ўсім раю паехаць, ён зусім унікальны. Яго будавалі для тых, хто ліквідаваў наступствы Чарнобыльскай катастрофы: прыбіраў заражэнні, закрываў саркафаг. Гэта горад без грамадскага транспарту і рэкламы, але затое яго ўзводзілі шэсць рэспублік тагачаснага СССР — і пабудавалі абсалютна розныя кварталы. Азербайджан і Латвія, усе іншыя краіны — гэта розная геаметрыя, ландшафты, архітэктура. Тут ладзіцца арт-фестываль, куды збіраюцца кінадакументалісты, музыкі, мастакі з усяго свету. Мы знайшлі там месца, выпаленае пажарам, і ўсталявалі скульптуру «Блізкасць» (2017). Гэта вобраз чалавека, які прыхінуўся да дрэва. Ёсць прысутнасць катастрофы, і адчуваецца блізкасць прыроды. І як бы дрэва абараніла яго ад пажару. На спіне ў яго з'явіўся мох, умоўна гэта быў бы новы пачатак, але разламалі яго людзі — у гэтым месцы шпацыруюць з сабакамі, ёсць праход да дачнага пасёлка. Сам вобраз тады шмат абмяркоўвалі, камусьці ён нагадваў пудзіла, камусьці бервяно — і яго проста білі. Чаму? За што? Тры дні я літаральна «здымаў пабоі». М

1.Bazinato.
Фота Аляксандры Канончанка.
2. Левітацыі. Лунанне ў паветры. Арт-рэзідэнцыя «Кантэкст». Байкал, Расія. 2018.
3. Крыніца. Фестываль мастацкіх практык і крытычных ведаў «Багна». Беларусь. 2014.
4, 12. Вопыт сінэстэзіі. Лэнд арт фестываль, Польшча. 2015.
5. Вітраж — запаўненне праёма. Арт-рэзідэнцыя «Кантэкст». Байкал, Расія. 2018.
6, 8, 13. Адчуй маё лясное. EVAA project. Возера Балдук, Беларусь. 2014.
7. Блізкасць. Фестываль Slavutich 86. Славуціч, Украіна. 2017.
9. Я — кокан. EVAA project. Утрына, Беларусь. 2013.
10. Пні. Вілейшчына, Беларусь. 2018–2019.
11. Вертыкальныя прадметы паляпшаюць настрой. Арт-рэзідэнцыя SPRAVA. Белая Царква, Беларусь. 2018.
Фота Ігара Стахіевіча.

13.



Акцэнт на **колеры**

«ЧЫРВОНЫ — КОД НАЦЫІ. САКРАЛЬНАСЦЬ. ЭСТЭТЫКА. УЛАДА» Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ МУЗЕІ

1.

1, 4, 6. Фрагменты экспазіцыі.
2. У цэнтры: Уладзімір Ганчарук. Укрыжаванне. Алей. 1993.
3. У цэнтры: Леанід Дударанка. Мінск 1919 года. Тэмпера, алей. 1977.
5. Жанна Капуснікава. Малады аграном. Шэрсць, шоўк. 2019. Справа: ручнік, выкананы Еўдакіяй Барсуковай, спадніца, выкананая Ганнай Пракапук.
7. Людміла Русава. Супрэматычная каса. Шэрсць, ткацтва. 1989.
Фота Дзмітрыя Казлова, Дзмітрыя Салодкага.





Кацярына Ізафатава

У аснове маштабнага музейнага праекта — даследаванне чырвонага колеру ў беларускім мастацтве, спроба яго анталагізаваць, прасачыўшы вытокі, станаўленне, развіццё і сувязі з нашай гісторыяй, ментальнасцю і культурай.
У чатырох ніжніх экспазіцыйных залах, выбудаваных паводле ўсіх правілаў свядомага эклектызму, выстаўлены ручнікі, абразы, карціны, савецкія плакаты, народнае адзенне, рэлігійная і свецкая скульптура. Моцны акцэнт народнага чырвонага гучыць у «Бабах» Вольгі Мельнік-Малахавай, што літаральна лунаюць у прасторы, ледзь чутны — у невялікай эмалевай чырвонай кропцы ў бронзавых упрыгожаннях трэцяга стагоддзя. Рэпрэзентацыя асаблівай метафарычнасці чырвонага з яго рэлігійнымі і гістарычнымі канатацыямі адбываецца ў другой зале — праз высакародныя адценні колеру парадных партрэтаў XVIII стагоддзя і паліхромнай рэлігійнай скульптуры. У трэцяй зале рэвалюцыйны энтузіязм, пошук новых форм у мастацтве, выяўлены супрэматычным чырвоным Аркадзя Астаповіча і Надзі Лежэ, суседнічае з чырвонымі сцягамі савецкага мастацтва і крывавымі макамі вайны Мікалая Залознага. І нарэшце, усе адценні чырвонага прадстаўлены ў працах сучасных аўтараў — ад драматычнага крыку ў творах Уладзіміра Акулава і Валянціны Ляховіч да дэкаратыўнасці чырвані ў палотнах Аляксандра Ксяндзова і Уладзіміра Савіча. Чырвонага тут сапраўды шмат. Паміж гэтымі творамі, многія з якіх экспануюцца ўпершыню, пралягаюць тысячагоддзі выяўленчай гісторыі колеру з разнастайнасцю адценняў і сэнсаў. Змешванне тэхнік, стыляў і ідэй, дзе кожная праца прапануе ўласны пункт гледжання, сваё значэнне і сваю квінтэсэнцыю «чырвонага». Выстава аб'яднала сакральнае і свецкае мастацтва, авангард, сацрэалізм і нонканфармізм. Гэта вялікі міжмузейны праект, у ім удзельнічаюць Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў, Нацыянальны гістарычны музей, Веткаўскі музей стараверства і беларускіх традыцый імя Ф. Шклярава, галерэя «ХО» і калекцыя вучэбнай лабараторыі музейнай справы гістарычнага факультэта БДУ.
Пра канцэпцыю праекта і месца чырвонага колеру ў беларускай культуры мы размаўляем з куратарам выставы, старшым навуковым супрацоўнікам аддзела сучаснага беларускага мастацтва Дзмітрыем Салодкім.



2.

Адразу ўзнікае пытанне: чаму колер і чаму чырвоны?

— Па-першае, у гісторыі айчыннай музейнай практыкі ніколі не было выставы, прысвечанай аднаму колеру ў нашай культуры. У музеі адбылося мноства тэматычных праектаў, дзе галоўным героем былі горад, свет дзяцінства і г.д. А вось канкрэтна колеру не было. І мы вырашылі выправіць такую хібу. Падругое, колер — гэта не толькі фізічнае паняцце, але асобны свет са сваёй унутранай структурай і філасофіяй.

Чаму чырвоны? Гэта базісны колер, ён быў адным з першых і асноўных, якім карысталася мастацтва са старажытнасці. І па сваім семантычным значэнні гэта надзвычай поліфанічны колер, ён можа пазначаць зусім супрацьлеглыя рэчы: жыццё, пакуты, рэвалюцыю, багацце, уладу, прыгажосць. У XX стагоддзі ён становіцца сімвалам савецкага. Гэта значыць, чырвоны пранізвае наша жыццё спакон веку і на ўсіх узроўнях.

Можна сказаць, гэта заўсёды колер пярэдняга плана. І стала цікава шырыню нацыянальнай культуры разгледзець менавіта праз чырвоны колер. Наша экспазіцыя толькі пацвярджае той факт, што сёння ў дачыненні да чырвонага дакладна нічога не змянілася.

Чырвоны колер спрыяе гісторыка-культурнай філасофскай рэфлексіі. Ён значны для іспанскай, мексіканскай, армянскай, для ўсіх славянскіх і мноства іншых культур. Яго сімволіка шмат у чым універсальная — колер крыві, жыцця, барацьбы, страсці, кахання, рэвалюцыі. Ён метафарычны, сакральны і поўны сэнсаў. Але ў яго ёсць і сацыяльная функцыя — ствараць ідэнтычнасць. І назва выставы — «Чырвоны — код нацыі». Якія асаблівыя нацыянальныя канатацыі мае чырвоны колер у беларускім мастацтве? Які ён, беларускі чырвоны?

— Такі ж, як і ў іншых культурах. Ён таксама сімвалізуе каханне, страсць і ўладу. Чырвоны як сімвал крыві і смерці існаваў у антычнасці, тое ж самае ён сімвалізаваў і ў культуры сярэднявечнай Еўропы, такім жа ён з'яўляўся і ў часы Першай сусветнай вайны, пра што красамоўна сведчыць верш «На палях Фландрыі» Джона Макрэя, дзе чырвоныя макі — гэта ўспамін пра смерць. Віхор крывава-чырвона-вінных плоскасцей у працы Мікалая Залознага «Макі», прадстаўленай на выставе, гаворыць пра тое ж. Калі паглядзець на чырвоны як на сімвал улады, то гэта і плашчы рымскіх военачальнікаў, і адзенне кардыналаў, і мантыя князя Ежы Радзівіла на яго вядомым партрэце з нашага збору. Ці, напрыклад, культ пакланення месяцу, вядомы ва ўсіх аграрных індаеўрапейскіх культурах, існаваў і на нашай зямлі, пацвярджэннем чаго з'яўляюцца выстаўленыя ў першай зале лунніцы, прыблізна з такімі ж формамі ў выглядзе паўмесяца, як і ўсюды, толькі ў нас яны з чырвоненькім колерам, дабаўленым у эмаль.

Я толькі цяпер зразумеў, наколькі ідэальная назва «Код нацыі». Бо код нацыі — гэта не яе асаблівасці і характарыстыкі, а нейкія больш глыбокія заканамернасці. Сэнс у тым, што гэты код нацыі вытканы з розных культур, з розных традыцый. Сабраны тут, на гэтай зямлі. І ў працэсе пошуку нацыянальнай ідэнтычнасці і духоўных апор, у пошуку адказаў на пытанні, якія мы заўсёды ставім сабе: «А хто мы такія? Хто такія беларусы? Гэта сяляне ці шляхта? Гэта каталікі ці праваслаўныя, яўрэі ці татары?» — неабходна выбудоўваць інтэгральную карціну.

І фармальны падыход праз колер — гэта і ёсць спроба зразумець сябе, паглядзець на сябе на працягу практычна двух тысячагоддзяў. Паглядзець на тое, з чаго мы сатканыя. Праз усю выставу чырвонай ніткай праходзіць наш код,







3.

складаны, заблытаны, супярэчлівы, савецкі і не савецкі, рэлігійны і атэістычны. Тут усё. Аднак выстава, як правіла, больш задае пытанняў, чым сцвярджае нешта канкрэтнае.

У выставы ёсць пашыраная назва «Сакральнасць. Эстэтыка. Улада», і ў экспазіцыі выразна прасочваецца структура — народнае, сакральнае, супярэчнасці эпохі XX стагоддзя з яго ваеннымі і рэвалюцыйнымі падзеямі, таксама сучасная інтэрпрэтацыя чырвонага, скажам так, свецкая, актуальная. Можа быць, у працэсе крышталізацыі пазначаных вышэй пазіцый былі тыя, што не ўвайшлі, або тыя, над якімі вы разважалі?

— Варыянтаў структуры магло быць мноства, таму што, як не раз было адзначана, чырвоны больш чым поліфанічны колер. Можна было асобна праілюстраваць Жыццё, Смерць, Любоў або пытанні моды і касцюма. Паколькі чырвоны колер праявіў сябе ў гранічна шырокіх аспектах чалавечага жыцця, можна было яго раскрываць і праз дзесяць або дваццаць раздзелаў. Аднак калі прыгледзецца, то ў назвах раздзелаў, напрыклад «Сакральнасць», ёсць і жыццё, і смерць. Чырвоны колер часам нават у адным творы выступае і як знак бяды, нейкай інфернальнасці ў адлюстраванні пекла, і адначасова маркіруе анёлаў і рай. Таму гэтыя тонкасці, гэтыя своеасаблівыя параграфы і падпараграфы можна ўбачыць у глабальных фундаментальных блоках — «Сакральнасць», «Эстэтыка», «Улада».

У такім выпадку — пытанне ў працяг папярэдняга. Назавём гэта ўмоўна «працай над памылкамі». Чаго б цяпер, калі экспазіцыя ўжо гатовая, хацелася дадаць, якіх аўтараў уключыць?

— Цяпер я разумею: нягледзячы на тое, што выстава дастаткова маштабная і ўключае ў сябе каля ста твораў, яна ўсё ж абмежаваная калекцыямі толькі



4.

музейных інстытуцый. На дадзены момант хацелася б прааналізаваць прыватныя калекцыі мастакоў, папрацаваць з іх архівамі. Хоць тут існуе вялікая небяспека: гэты працэс можа стаць бясконцым і зацягнуцца на некалькі гадоў, бо практычна ва ўсіх мастакоў ёсць творы з чырвоным колерам. Уласна ў мяне і была спроба сабраць гэты архіў. Але калі толькі ад аднаго мастака







5.



6.

было атрымана больш за 15 работ, я зразумеў, што ідэя нерэальная: для яе ажыццяўлення трэба было б зняць усе працы пастаяннай экспазіцыі.

Яшчэ адзін складаны момант звязаны з экспанаваннем знакавых, хрэстаматыйных твораў. У якасці прыкладу прывяду партрэт Стэфана Баторыя з пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага гістарычнага музея. Узяць яго на выставу па многіх прычынах было цяжка, як і прывезці вельмі далікатныя экспанаты, напрыклад, археалагічныя. Гэта, безумоўна, магчыма, але надта праблематычна. Даводзілася абыходзіцца мясцовымі варыянтамі замены.

Праблема выбару заўсёды існуе: і таму што магчымасці экспазіцыі абмежаваныя, і таму што складана вызначыць, творчасцю якога сучаснага мастака праілюстраваць тую ці іншую ідэю, не атрымаўшы папрокаў, і г.д. І ўсё ж досыць банальнае пытанне пра выбар. Які для вас самы «чырвоны», самы выдатны твор мастацтва на гэтай выставе?

— Шчыра кажучы, такога няма. Хутчэй для мяне ёсць некалькі прац, якія з'яўляюцца экспазіцыйнымі акцэнтамі. Адзін з самых, на мой погляд, яркіх экспанатаў — гэта ручнік, створаны да дэкады беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве ў 1955 годзе. Як мне здаецца, ручнік ідэальна ўпісваецца ў канцэпт «Сакральнасць, эстэтыка, улада», увасабляючы квінтэсэнцыю ідэі выставы. На ім, уласна, сабрана ўсё. Па-першае, чырвоны колер для нас — найперш арнамент. Вышыўка не блакітная, не зялёная, а менавіта чырвоная. На ручніку арнамент прадстаўлены ў розных варыяцыях: тут і строгая геаметрызацыя, і структурнасць архаічнага мастацтва, і кветкавыя матывы, якія скіроўваюць да мяшчанскай эстэтыкі канца XIX — пачатку XX стагоддзя. Тут жа, зверху, можна ўбачыць вышыты чырвоны сцяг Савецкага Саюза, пад ім віднеецца сцяг нашай рэспублікі. Тут сімволіка ўлады савецкай і адначасова наша сучасная дзяржаўная атрыбутыка, сакральныя матывы і эстэтычныя. Так што гэта адзін з самых цікавых экспанатаў на выставе. У ім чырвоны — гэта і аб'ект, і сюжэт, і інструмент, і сімвал, і ідэя. Не выпадкова ручнік — першы экспанат, які бачыць глядач.

Гэты экспанат усё ж у большай ступені звязаны з ідэалогіяй. А калі ўзяць твор, які маркіруе выключна эстэтычныя аспекты?

— Я зусім не схільны станавіцца на пазіцыі артадокса і кансерватара і заяўляць пра тое, што самае лепшае створана ў народным мастацтве, — бо вельмі люблю сучаснае. Але пры ўсім пры гэтым, калі ў чарговы раз гляджу на ручнік, пераконваюся: магія абстрактнага, беспрадметнага мастацтва, якое нас уражвае, ёсць і ў ручніках. У гэтых кодах вышывак уласна і ўтойваюцца сучасныя падыходы да інтэрпрэтацыі найноўшага арту. На ручнікі трэба глядзець як на рэальны твор, а не як набор помнікаў даўніны.

Сапраўдны амаж народнаму мастацтву. На выставе (мы спадзяваемся, што час дасць магчымасць яе наведаць) у кожнай зале, кажучы постмадэрнісцкай мовай, можна ўбачыць пэўныя флуктуацыі — калабарацыі народнага, сакральнага з сучасным мастацтвам. Якую задачу вы ставіце, аб'ядноўваючы ў адну кампазіцыю «Страсці» Аляксандра Сушкова, фланкіраваныя храмавай скульптурай XVIII стагоддзя, або графіку Уладзіміра Васюка з прорысямі з Веткаўскага музея?


7.

— Канцэптуальна ідэя заключаецца ў тым, каб стварыць пераклічку эпох, стыляў і пабудаваць экспазіцыю ў дыялогавым ключы, злучыўшы III стагоддзе з XXI. Наша задача: праз архітэктуру і логіку экспазіцыі звязаць мінулае з сучаснасцю. Такія спалучэнні павінны выклікаць у гледача перадумовы да новага прачытання твораў. Таму ў першай зале можна ўбачыць традыцыйнае мастацтва разам з прафесійным або архаічнае з сучасным, а ў другой зале — свецкае і сакральнае. Напрыклад, «Распяцце» Уладзіміра Ганчарука выдатна ўкладаецца ў адну лінію з абразамі XVIII стагоддзя, не выклікаючы ніякага стылістычнага дысанансу. Наадварот, мы бачым, наколькі жывая пераемнасць нашага мастацтва, жыццяздольнасць традыцый. Чым больш мастацтва здольнае захоўваць традыцыю, яе інтэрпрэтаваць і пераасэнсоўваць, тым больш у яго шансаў захаваць сваю цэласнасць. Яшчэ адным яркім прыкладам з'яўляецца «Малады аграном» Жанны Капуснікавай. З аднаго боку, мы бачым традыцыйную схему маляванак Язэпа Драздовіча і Алены Кіш, а з другога — поп-артаўскую іронію з гэтымі маленькімі агурочкамі ў велізарнай руцэ агранома ў вышыванай пунсовымі ружамі кашулі. Гэта, напэўна, і ёсць самае цікавае, бо яно сугучна сённяшняму дню. У такім сэнсе выстава гучыць вельмі па-сучаснаму. Яна дэманструе чырвоны як сапраўды код нацыі, жывую пульсуючую матэрыю, што злучае эпохі, відазмяняецца, развіваючыся па спіралі, але працягвае быць актуальнай і ў найноўшым мастацтве.

А як вы вырашалі пытанне інсталявання? У вас ёсць ужо пэўны досвед працы з чырвоным колерам. Да 100-годдзя падзей 1917 года музей падрыхтаваў праект «Ленін 17», які распавядаў пра іканаграфію правадыра сусветнага пралетарыяту, дзе вы былі адным з куратараў. Матэрыяльнымі сведчаннямі, што дапамагалі адчуць дух таго часу, перадаць эстэтыку транспарантаў і сцягоў, сталі палотнішчы чырвонага кумачу, які вы актыўна выкарыстоўвалі ў якасці дызайнерскага элемента падчас стварэння экспазіцыі. Што сёння новага менавіта ў экспазіцыйным вырашэнні вам удалося ажыццявіць?

— У жывапісе і скульптуры — нічога экстраардынарнага, звычайная экспазіцыйная развеска. А вось пры экспанаванні прадметаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, з якімі ў музеі мы працуем значна менш, галоўнай задачай было адмовіцца ад этнаграфічнага падыходу з манекенамі і вітрынамі ды прадэманстраваць спадніцы, ручнікі, андаракі, паясы як самадастатковыя творы, а не як частку традыцыйнага касцюма. Я доўга думаў, як гэта зрабіць модна і цікава. Для гэтага спецыяльна былі зроблены каробкі-ківоты, у якіх мы паказваем спадніцу або ручнік як карціну. А тканыя паясы прадстаўлены не ў разгорнутым выглядзе, як у звычайнай практыцы, а ў выглядзе скручанай спіралі: яе вянчае канец пояса з махрамі, каб можна было, з аднаго боку, разгледзець непасрэдна арнаментыку, а з іншага — паказаць насычанасць чырвонага колеру ў поясе.

Таксама ў экспазіцыі вылучана асобная мультымедыязона. Меркавалася, што па ходзе руху наведнікаў па залах у апошняй будзе арганізаваны своеасаблівы пункт сыходжання ўсяго ўбачанага, дзе можна будзе цалкам паглыбіцца ў «чырвонае». Сумесна з графічным дызайнерам Сяргеем Скібінскім мы зрабілі відэаінсталяцыю, якая транслюецца на ўсю сцяну чацвёртай залы. Можна сесці ў крэсла-грушу і паглядзець на анімаваныя творы ў павялічаным маштабе з акцэнтаваннем якіх-небудзь фрагментаў. Досыць жыва і модна. Атрымліваецца такі працэс «перацякання» з аднаго арт-аб'екта ў іншы; так, у рэшце рэшт, выбудоўваецца агульная карціна светаўспрымання чырвонага колеру.

У французскага гісторыка Мішэля Пастуро ёсць серыя кніг, прысвечаная семантыцы колеру ў заходнееўрапейскай культуры. Серыя штогод дапаўняецца і сёння налічвае ўжо чатыры кнігі: пра сіні, чорны, чырвоны і зялёны. Ці плануе музей арганізацыю такога выставачнага сіквела на тэму розных колераў?

— Спачатку трэба сказаць, што нават выставачны праект «Чырвоны» не завершаны. Сітуацыя з пандэміяй пазбавіла нас магчымасці зладзіць суправаджальную праграму. У планах таксама і публікацыя багата ілюстраванага каталога. Што тычыцца працягу, то ідэя, безумоўна, цікавая. І магчыма, у будучыні яна рэалізуецца ў праекце «белага і чорнага», або Жыцця і Смерці. Пра гэта мы ўжо разважалі.

1.

Сутнасць крохкіх рэчаў

«АЎТАНОМІЯ ВОЛІ» ІЛОНЫ КАСАБУКА Ў ГАЛЕРЭІ ДК

Любоў Гаўрылюк

У той час як міжнародныя куратары пры адборы на фестывалі трэндавых праектаў кажуць праз боязь камерцыялізацыі: «Толькі не карціны», — многія мастакі працягваюць працаваць у жывапісе. Я шмат разважала пра тое, як ён рэзануе з сучасным мастацтвам, і пацверджанне сваім думкам знайшла ў Марата Гельмана, які даследуе жывапісную практыку апошніх дзесяцігоддзяў і паказвае ў сваіх куратарскіх праектах у тым ліку карціны. Тлумачэнне ўвогуле простае. Для таго каб мастак мог выказацца «па павестцы», агульнавядомых праблем дастаткова. І неабавязкова адмаўляцца ад алдскул-медыуму, каб быць жывым, новым, інтэлектуальным. Сродак паранейшаму застаецца толькі інструментам.

Аўтаномія волі — адзін з тых парадоксаў, што суправаджаюць нас у гэтых пошуках, глыбока індывідуальных для мастака і гледача. У пэўным сэнсе гэта пошук раўнавагі. «Аўтаномія волі» Ілоны Касабука — выстава, якая культывуе «асобнае» і «вольнае» і робіць гэта так ненавязліва, без абвастрэнняў, што вы і не заўважыце падвоху.

Проста ніколі не будзеце ўпэўненыя ў прасторы, у якую патрапілі, у метафарах або прадметах, што вас акружаюць. Дый візуальна: аблокі перад вамі ці кветкі, хвалі або вецер захапілі мастачку? Абсалютная форма або адсылка да вядомага знака альбо да фігуратыўнасці? Грані няўлоўныя.

Ілона Касабука вяртае эстэтычнаму густу яго высокі статус, як быццам не было забыцця — з пазіцый кітчу, трэшу, незлічоных калажаў ды іншых маніпуляцый з выявамі. У гэтым, вядома, ёсць бясстрашнасць мастачкі, і яна нагадвае


2.


3.

З АПОШНІХ ПРАЕКТАЎ АДЗНАЧУ ЎДЗЕЛ ІЛОНЫ КАСАБУКА Ў МІЖНАРОДНЫМ БІЕНАЛЕ Ў ПЕКІНЕ (2019, АРГАНІЗАТАР — ГАЛЕРЭЯ «XO-GALLERY» ПРЫ ПАДТРЫМЦЫ МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ). БЕЛАРУСКІ ПАВІЛЬЁН СТВАРАЛІ НЕКАЛЬКІ МАСТАКОЎ, ЯКІЯ ПРАЙШЛІ СКЛАДАНЫЯ ФІЛЬТРЫ ВЕЛЬМІ ПАТРАБАВАЛЬНЫХ КІТАЙСКІХ КУРАТАРАЎ.


4.

безагляднасць; яе арбіта — эмпатыя, уяўленне, жыццё душы, як бы драматычна гэта ні гучала. Пачуццё свабоды, абмежаванае ўласнай тэрыторыяй і фантазіяй.

Мінімалізм Ілоны Касабука — гэта мінімалізм толькі ў сродках: лінія, кропка і каляровая праталіна замяняюць творцы ўвесь арсенал канцэптуальных ключоў, якія, як коды доступу, звычайна ўпускаюць гледача ў шуканае поле. Мінімалізм у сюжэце аказваецца свабодай вобраза, тым, што вызваляе ад самога сюжэта. Прыярытэт ідэі, характэрны для сучаснага мастацтва, становіцца прыярытэтам правадыра: мастачка па-майстэрску пазначае шлях, вядзе гледача да «пяшчотнай рэчы», да разважанняў. Сузіранне на межах рэальнага і ўяўнага падтрымліваюць толькі знакі, адгалоскі дзіцячай, гарадской, марской гісторый. Яны пазбаўленыя гравітацыі — яшчэ адна характэрная асаблівасць жывапісу Ілоны Касабука. Гэта правобразы раслін, якія адрываюцца ад зямлі, і прадметаў, знесеных стыхіяй. Тое, што магло быць аб'ектам, але засталося *без гравітацыі* — бязважкім колерам. Напрыклад, рог сцяны на ўлюбёнай вуліцы Ракаўскай гэтак жа пазбаўлены вагі, як гранат або хваля, — ці гэта не візуальная медытацыя, калі глядач чуе ўласнае дыханне ясней, чым усё староннее...

У тым мастацтве няма простага і складанага — усё ўжо зашытае ў мазок, у некалькі штрыхоў. *Недаказанасць* — гэта зноў пра «далікатныя рэчы», хіба што ўсходні каліграфічны матыў часам можна ўлавіць. Хоць Ілона шмат удзельнічае ў міжнародных рэзідэнцыях і калектыўных праектах, таму еўрапейская лаканічнасць ёй таксама блізкая. Мабыць, гэта той выпадак, калі ўласная напоўненасць адкрываецца то з аднаго, то з другога боку. У пачатку 2020 года мастачка паспела папрацаваць у Віленскай рэзідэнцыі і ў каторы раз заваявала прыхільнікаў — паветраным, жамчужным горадам, і гэта зноў не класічны пейзаж. Хутчэй фантом, аазіс волі.


5.


6.

1. Мусон. Алей. 2010.
2. Белая філіжанка. Алей. 2017.
3. Тварам да сонца. Алей. 2018.
4. Артышокі. Алей. 2018.
5, 6. Пачуцці і прадчуванні. Алей. 2020.
7. Партал. Алей. 2015.


7.

Агонь і смутак у формах **бронзы**

МЕМАРЫЯЛ, ПРЫСВЕЧАНЫ ПАМЯЦІ СПАЛЕНЫХ ВЁСАК МАГІЛЁЎСКАЙ ВОБЛАСЦІ Ў ВЁСЦЫ БОРКІ

Алеся Белявец

15 чэрвеня 1942 года вёска Боркі (Кіраўскі раён Магілёўскай вобласці) была спаленая разам з жыхарамі. У той дзень адбылася адна з самых масавых карных аперацый супраць мірнага насельніцтва Беларусі: у гэтай і суседніх вёсках загінула каля дзвюх тысяч чалавек.

Падзеі той страшнай раніцы былі апісаны ў аповесці «Карнікі» Алеся Адамовіча. У 1960-х ва ўзноўленай вёсцы паставілі помнік з постацямі салдата і жанчыны з вянком, у 2005-м пабудавалі капліцу, у 2008-м адкрылі мемарыяльны комплекс, які ўшанаваў памяць пра 15 тысяч жыхароў 110 «вогненных вёсак» Магілёўшчыны.

Мінулай вясной быў аб'яўлены конкурс на найлепшую ідэю для рэканструкцыі і пашырэння мемарыяла, каб ператварыць яго ў месца смутку і памяці спаленых вёсак Магілёўскай вобласці. Перамог праект мінскіх скульптараў Івана Арцімовіча і Аляксандра Сакалова. 15 чэрвеня 2020 плануецца адкрыць рэканструяваны мемарыяльны комплекс, і напярэдадні гэтай падзеі я распытала аўтараў праекта пра канцэпцыю, яе развіццё і ўвасабленне.

У чым была сутнасць канцэпцыі, з якой вы выгралі конкурс?

Аляксандр Сакалоў: Галоўным акцэнтам мемарыяла з'яўляецца ўваходная група — постаць журботнай жанчыны, маці, якая ў роспачы абдымае пустую калыску; над скульптурай узвышаюцца архітэктурныя канструкцыі, што нагадваюць кроквы разбуранага даху. Дзякуючы такому рашэнню кампазіцыя атрымалася досыць лёгкай, яна не перагружае прастору. Ты трапляеш у сярэдзіну ўмоўнага дома, апынаешся ў асяроддзі замкнёным, аддзеленым ад усяго астатняга, а цэнтр яго — журботная маці.

Іван Арцімовіч: У працэсе працы над праектам, калі мы абмяркоўвалі яго з заказчыкам, вырашылі дапоўніць агульную архітэктурную кампазіцыю мемарыяла яшчэ трыма сэнсавымі кропкамі — «Вуліцай», «Полымем» і «Калодзежам», усё гэта і стварае адзіны комплекс. Мы сталі супрацоўнічаць з магілёўскай архітэктаркай Марыяй Левашовай, якая пасля ўвайшла ў аўтарскі калектыў. Яна прапанавала архітэктурную кампазіцыю «Вуліца», дзе асноўнымі будуць выбітыя на сценах разбураных вясковых хат тэксты — сведчанні ахвяр, што перажылі трагедыю, і гэта значна ўзмацніла ўражанне ад успрымання гэтага месца. Пераходзячы ад аднаго элемента мемарыяла да іншага, глядач павінен паступова пагрузіцца ў гісторыю тых страшных падзей, розныя грані якіх раскрывае кожная дэталь.

У вас была даволі складаная задача, бо мемарыял узводзіцца не з нуля, а рэканструюецца і пашыраецца. Як вы працуеце з тым, што ўжо ёсць?

Аляксандр Сакалоў: Менавіта тое, што мемарыял рэканструяваўся і пашыраўся, і задало прынцып нашай працы, які заключаецца ў супадпарадкава-



1.


2.

Зразумела, праектуючы такі помнік, цяжка не ўлічваць ужо існуючыя, напрыклад Хатынь. Як тэма спаленых вёсак змяняецца, як яна вырашацца сёння — сучаснымі сродкамі?

Іван Арцімовіч: Хатынь, безумоўна, застаецца вяршыняй сярод беларускіх мемарыялаў, прысвечаных тэме вайны. Але любое параўнанне з гэтай работай сусветнага ўзроўню некарэктнае. Мы можам казаць толькі пра нашае імкненне наблізіцца да той высокай планкі, якую задае гэты мемарыял. Мабыць, галоўнае, што нам хацелася выкарыстаць з гэтага досведу, — маштаб, які пры сваёй манументальнасці застаецца вельмі чалавечным. Ён не ціісне, не гняце гледача, дазваляе гаварыць з ім «на роўных» — без залішняга пафасу і фальшывага патрыятызму.

Аляксандр Сакалоў: Бо толькі такім чынам — прама і шчыра — можна сёння прамаўляць на тэму вайны, яе злачынстваў і незаменных чалавечых ахвяр. Хатынь у свой час узняла тэму асобнага чалавечага лёсу, разбуранага ў жорнах вайны. Тое ж спрабуем зрабіць і мы — фігура журботнай маці сімвалізуе Беларусь, якая страціла тысячы дзяцей. У той жа час гэта гора асобнай жанчыны, чыё дзіця было забітае ў яе на вачах. Нашай задачай з'яўляецца данесці да кожнага гледача, які наведае мемарыял: няма нічога страшнейшага за вайну. Неабходна зрабіць усё, каб не дапусціць яе паўтарэння. Ⓜ

1. Фрагмент скульптуры «Полымя» ў працэсе працы.
2. Кампазіцыя ўваходу «Беларусь – журботная маці».
3—5. З эскізнага праекта мемарыяла.

насці ўжо існуючых і прыўнесеных элементаў. Трохкутныя дахі вясковых хат, што праглядаюцца адусюль, планіровачнае рашэнне ўсталяваных раней мемарыяльных пліт падштурхнулі нас да таго, каб працягваць гэты матыў трохкутніка. Ён прысутнічае і ў кроквах уваходу, і ў скульптуры маці, а таксама — у архітэктурнай кампазіцыі свірна.

Іван Арцімовіч: Так, пытанне арганічнага сінтэзу ўсіх элементаў з існуючым асяроддзем было для нас адным з асноўных. Адсюль і выбар матэрыялаў, іх колер, фактура бетонных элементаў, якія паўтараюць фактуру драўляных зрубаў дамоў. Капліца, што дзякуючы адзінай восі стала неад'емнай часткай мемарыяла, яго зыходным пунктам, задала пэўны маштаб, за які мы не павінны былі выйсці. З існай сітуацыі праектаваліся ўсе элементы комплексу.

Ці ўваходзіць у вашу канцэпцыю пачатковы помнік?

Іван Арцімовіч: Першапачаткова на месцы фігуры маці стаяла тыпавая бетонная кампазіцыя — салдат і жанчына, што ўскладае вянок. Цяпер гэтая скульптура ўстаноўленая на брацкай магіле на грамадзянскіх могілках вёскі, дзе ў свой час былі пахаваныя рэшткі загінулых жыхароў. Гэта дазволіла арганізаваць яшчэ адзін элемент комплексу, захаваўшы скульптуру, да якой мясцовыя жыхары многія гады ўскладалі кветкі.

Ад чаго вы адштурхоўваліся ў стылістычным вырашэнні? Якія рамкі задае мемарыяльная функцыя помніка?

Аляксандр Сакалоў: У Беларусі існуе пэўная традыцыя стварэння такога кшталту помнікаў і мемарыялаў, прысвечаных ахвярам войнаў. Яна ў значнай меры і вызначыла нашае стылістычнае вырашэнне — праз фігуратыўную пластыку, зразумелую і прымальную для гледачоў. Безумоўна, сусветная практыка сведчыць пра тое, што гэтую тэму можна вырашаць і нефігуратыўнымі сродкамі, праз сімвал, праз абстрактны вобраз — такая пластычная мова валодае самым моцным уздзеяннем, калі, вядома, дакладна патрапіць у кантэкст. У «Калодзежы» мы гэтую сімвалічную абстрактную мову таксама выкарыстоўваем.

Іван Арцімовіч: Фігуратыўныя кампазіцый «Беларусь — журботная маці» і «Полымя» вылучаюцца найперш самім падыходам да пластыкі. Калі кампазіцыя на ўваходзе больш класічная, то другая — экспрэсіўная: дынамічны рух скульптурнага аб'ёму, што ўвасабляе агонь, даўжынёй амаль 12 метраў разгортваецца праз усю прастору свірна. А постаці ахвяр, якія трапілі ў гэты палон стыхіі, падпарадкоўваюцца гэтаму агульнаму руху.



3.


4.


5.

Паміж фігуратывам і абстракцыяй

МІКАЛАЙ КАЗАК І ЯГО ІДЭНТЫФІКАВАНЫ ТВОР

Кацярына Ізафатава

Панарама беларускага мастацтва першай паловы XX стагоддзя ў многіх выпадках — terra incognita для нас. Так было, ёсць і яшчэ доўга будзе. Вялікая Айчынная вайна, разграбленне фондаў Дзяржаўнай карціннай галерэі нямецкімі войскамі, адсутнасць развітога музейнага справаводства абумовілі белыя плямы, якія мы ўжо ў XXI стагоддзі працягваем даследаваць і вывучаць, паступова сціраючы іх з нашай культурнай карты. На жаль, нягледзячы на значныя намаганні, ад шэрагу аўтараў засталіся толькі імёны, а многія праграмныя творы страчаны назаўжды. Але часам здараюцца цудоўныя адкрыцці. Такім стаў Мікалай Казак — беларуска-амерыканскі мастак, адзін з вядучых прадстаўнікоў геаметрычнай абстракцыі другой паловы XX стагоддзя.


1.

На працягу некалькіх дзесяцігоддзяў супрацоўнікам Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі не даваў спакою жывапісны твор з пастаяннай экспазіцыі залы беларускага мастацтва першай паловы XX стагоддзя. На ім быў увасоблены малады мужчына, у развароце на тры чвэрці ён накіраваў характэрны для аўтапартрэтаў «насцярожаны касы» позірк на гледачоў, пакідаючы іх у няведанні. На партрэце ўнізе маецца подпіс чырвонай фарбай «Н. Казак. 1940» і крыху правей – жоўта-карычневай «Autopor». На адваротным баку злева ўнізе таксама маецца надпіс: «Пинская обл. Ганцевичский р-н Хатыничи дер. худ. Казак». Твор быў перададзены ў 1960 годзе з музея Вялікай Айчыннай вайны, дзе быў інвентарызаваны ў 1953 годзе (№ 2849) на падставе вопісу 1948 года (№ па вопісе 2399). Гэтыя скупыя звесткі – адзіная інфармацыя, якую мелі музейшчыкі, і здавалася, што ў найбліжэйшай будучыні новыя адкрыцці ў вывучэнні гэтага мужчынскага партрэта малаверагодныя...

Манера пісьма, увага да святлоценявога мадэлявання аб'ёмаў і пераканаўчасць партрэтнай характарыстыкі не пакідалі сумневу: аўтарам з'яўляецца прафесійны мастак, які працаваў у традыцыях рэалістычнага жывапісу. У пытаннях ідэнтыфікацыі імя майстра, пошукаў звестак пра яго паходжанне, адукацыю і творчы шлях загадчыца аддзела сучаснага беларускага мастацтва Валянціна Вайцэхоўская рабіла захады, што, на жаль, не прынеслі вынікаў.

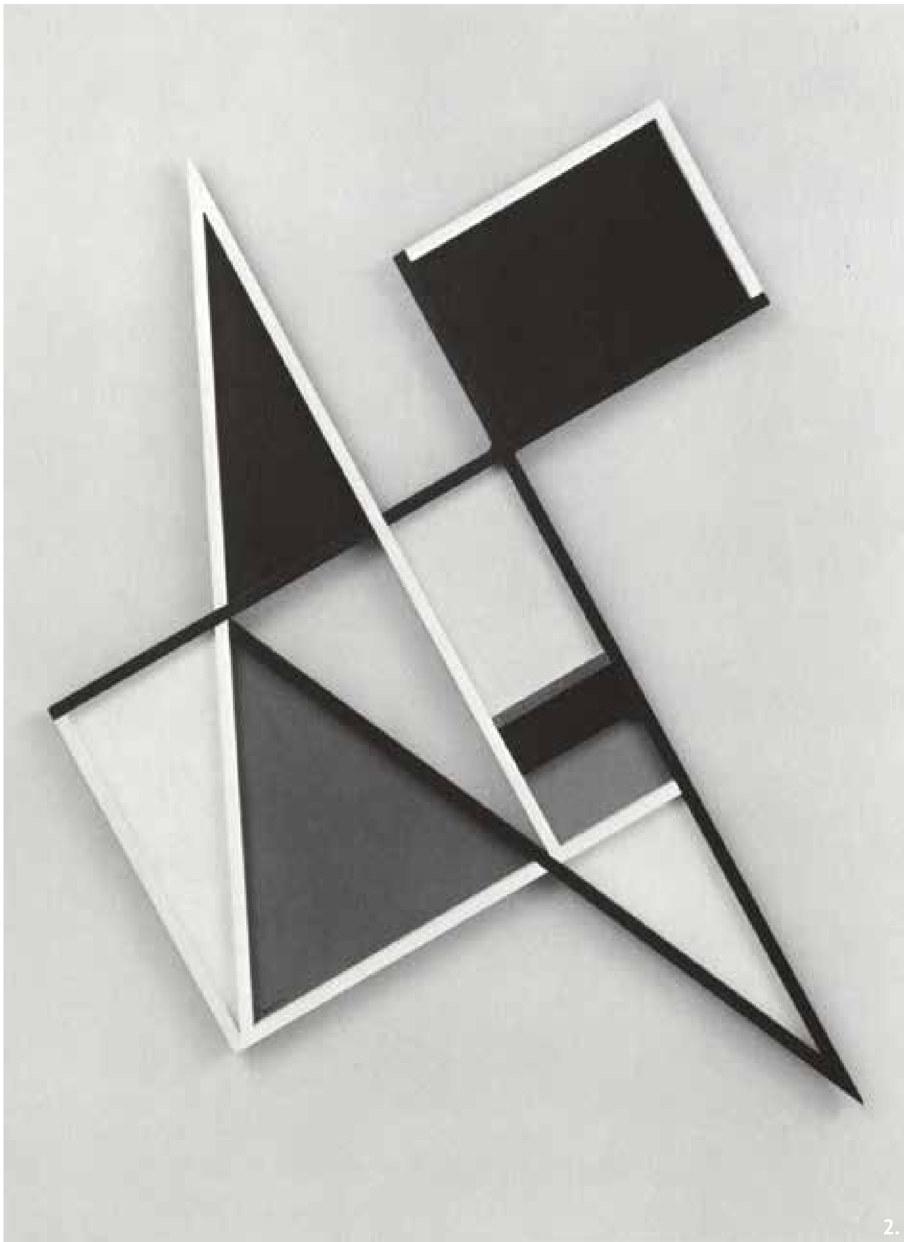
Сітуацыя кардынальна змянілася 21 красавіка 2016 года. У музей прыйшоў пляменнік увасобленага на партрэце 23-гадовага мастака і прынёс каталог амерыканскага абстракцыяніста Nikolaja Kasaka, выдадзены ў Солт-Лэйк-Сіці ў 1991-м пад аўтарствам вядомага амерыканскага мастацтвазнаўцы, спецыяліста па гісторыі рускага авангарда Джона Боўлта.

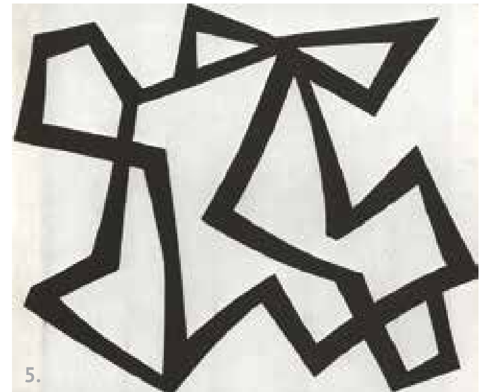
Сумненні ў тым, што гаворка ідзе пра аднаго і таго ж творцу, прадстаўленага сваёй адзінай працай у калекцыі музея, напісанай у лепшых традыцыях рэалізму, і вядомага ў ЗША мастака, што працаваў у геаметрычнай абстракцыі, зніклі практычна адразу. Па-першае, у альбоме было шмат фатаграфій, якія пацвярджаюць фізіягнамічнае падабенства з нашым партрэтам, па-другое, размешчаныя ў каталогу біяграфічныя звесткі пра мастака цалкам адпавядалі подпісу на жывапісным партрэце.

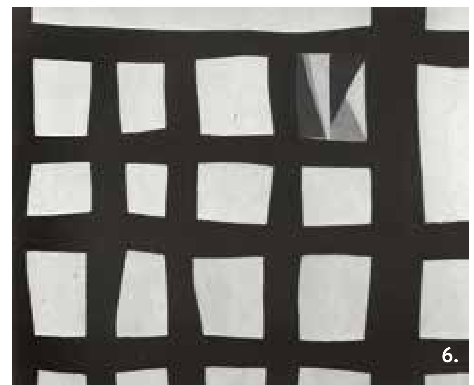
Як жа так сталася, што ў гісторыі беларускага мастацтва вядомы авангардыст, прадстаўнік амерыканскай геаметрычнай абстракцыі другой паловы XX стагоддзя аказаўся аўтсайдарам, ніяк не ўпісаным у айчынны мастацкі працэс? Як жа так атрымалася, што, набыўшы традыцыйнае акадэмічнае майстэрства, мастак раптоўна адмаўляецца ад рэалістычнага бэкграўнду на карысць квадрата, круга і трохвугольніка, на карысць абстракцыі – таго феномена, які наогул змяніў уяўленне пра мастацтва ў XX стагоддзі?

Нічога дзіўнага тут няма. З аднаго боку, драматычныя падзеі аднаго з самых катастрафічных за ўсю гісторыю чалавецтва XX стагоддзя, што прымушалі многіх ратавацца, бегчы і пакідаць сваю радзіму, усялякія сувязі з якой аказваліся абарванымі па палітычных прычынах. З другога боку, не менш драматычныя і захапляльныя баі абстрактнага і фігуратыўнага, рэальнага і метафізічнага адбываліся ў тагачасным мастацтве. Уласна кажучы, жыццё і творчасць Мікалая Казака можа разглядацца як яркая ілюстрацыя сацыяльна-грамадскіх і мастацкіх перыпетый мінулага стагоддзя.

Будучы мастак нарадзіўся 24 верасня 1917 года ў шматдзетнай сям'і Максіма і Паўліны Казакоў. У яго аўтабіяграфіі месца нараджэння не пазначана, напісана, што ён нарадзіўся падчас адысеі сям'і паміж усходняй і заходняй часткамі савецкай Расіі. Хрысцілі яго ўжо ў вёсцы Лушча Лунінецкага раёна, а ў далейшым бацькі пражывалі ў палескай вёсцы Хатынічы. У 1935 годзе Мікалай Казак атрымаў стыпендыю і адправіўся вучыцца ў Варшаўскую Акадэмію прыгожых мастацтваў па спецыяльнасці «фрэскавы жывапіс», дзе


2.

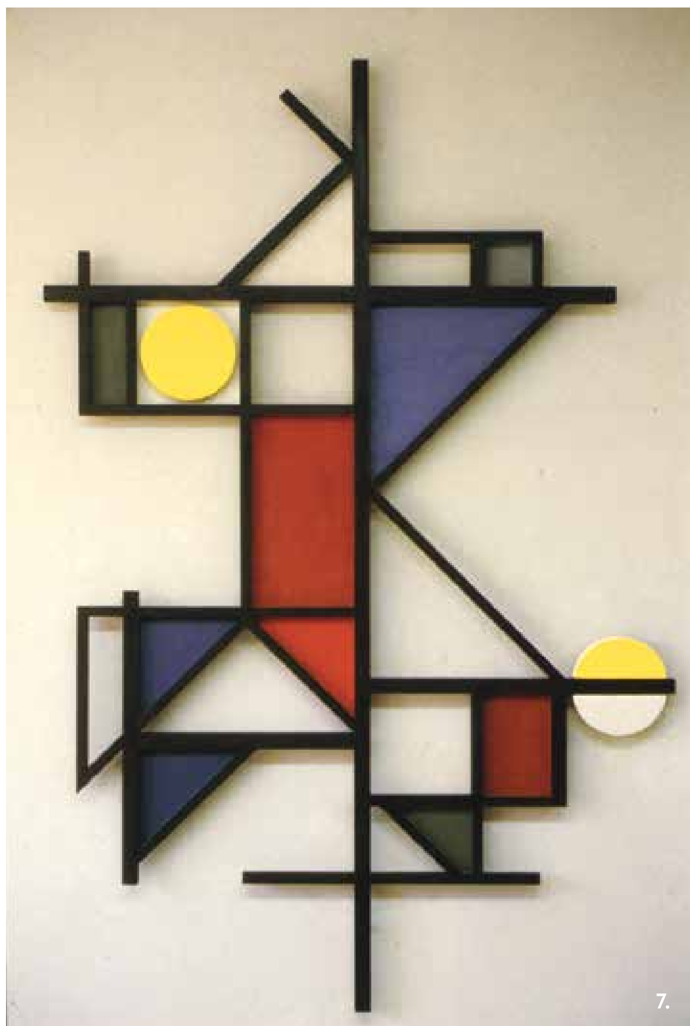

5.


6.


3.


4.

1. Аўтапартрэт. Алей. 1940.
2. Дзеянні пазітыўнага і негатыўнага. Дрэва і прастора. 1945–1946.
3. Месяцовая аголеная. Алей. 1946.
4. Геаметрычная аголеная. Алей. 1946.
5. Скажонае лінеарнае дзеянне. Алей. 1945.
6. Рашотка. Алей. 1946–1947.
7. Канструкцыя пазітыўнага і негатыўнага – распяцце. Дрэва і прастора. 1945–1946.
8. Класічная гармонія пазітыўнага і негатыўнага. Дрэва і прастора. 1951.
9. Паралельныя ўніверсумы. Дрэва і прастора. 1973.


7.

наведваў клас прафесара Мечыслава Шульца, а ў 1939-м паступіў на курсы сябра Фларэнтыйскай акадэміі мастацтваў, вядомага польскага жывапісца і графіка Тадэвуша Кулісевіча.

Пасля заканчэння навучання, у пачатку 1940-х, Мікалай Казак працаваў у адной са школ Ганцавіцкага раёна асістэнтам, а ў 1942 годзе, падчас вайны, адбылася першая і, хутчэй за ўсё, адзіная яго выстава на беларускай зямлі — у Баранавічах, дзе ён выкладаў жывапіс і малюнак у гарадской мастацкай школе. У гэты ж час ён таксама атрымлівае першы прыз за фрэскавы жывапіс «Араты», а дзве невялікія жывапісныя яго працы набываюцца для калекцыі музея ў Баранавічах. Партрэт з нашай калекцыі адносіцца менавіта да гэтага ранняга рэалістычнага перыяду творчасці, хоць ужо ў 1942—1943 гадах Казак стварае чатыры невялікія, але важныя для далейшага яго развіцця як абстракцыяніста малюнкі пад характэрнымі для беспрадметнага мастацтва назвамі № 1, № 2, № 3, № 4, а таксама абстрактныя жывапісныя работы «Неба ленінградскіх белых начэй», «Этрапійнае бачанне форм і ліній», «Чорнае і Каляровыя плямы», у якіх пачынае развіваць сваю ідэю «Фізічнага мастацтва». Гэта не дзіўна, бо яго настаўнік Мечыслаў Шульц быў членам вядомага польскага авангарднага аб'яднання «Блок», што вызнаваў ідэі кубізму, супрэматызму і канструктывізму. На прыкладзе многіх прац 1940-х Казака можна прасачыць працэс праходжання пэўных этапаў праз розныя «ізмы», разлажэнні фігуратыўнага адлюстравання, калі рэалістычны вобраз робіцца экспрэсіяністычным, кубістычным і далей ператвараецца ў краты. Дрэвы імкнуцца да графічнасці, плоскаснасці, а жаночая постаць становіцца канструкцыяй.

Акалічнасці яго жыцця і лёсу блізкіх у гэты перыяд складваюцца трагічна. Раскулачванне і наступная дэпартацыя бацькоў разам з малодшымі дзецьмі ў Алтайскі край; забойства нямецкімі вайскоўцамі старэйшай сястры, яе мужа і дзіцяці; абвінавачванні ў шпіянажы самога мастака ў выніку авіяналёту на станцыю Лунінец, у якім загінулі трое яго сяброў; расстрэл савецкімі салдатамі брата Івана ў 1944 годзе змушаюць мастака перабрацца ў 1944-м у Вену, а адтуль праз год у Рым.

Гэты перыяд творчасці звязаны толькі з абстрактным мастацтвам, хоць вучоба ў рымскай акадэміі грунтавалася на працы з натурай. Казак развівае сваю канцэпцыю «Фізічнага мастацтва», вывучае работы вядучых еўрапейскіх абстракцыяністаў, заводзіць знаёмства з многімі вядомымі мастакамі, пісьменнікамі і крытыкамі таго часу, уключаючы Дэ Кірыка, Альберта Маравія, П'ера Даразіа і Энрыка Прампаліна — аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў італьянскага архітэктурнага футурызму, заснавальніка аэражывапісу і «палірэчыўнай архітэктуры». Менавіта ў Рыме Казак стварае свае першыя 3D-канструкцыі і публікуе кароткае эсэ-маніфест «Фізічнае мастацтва — дзеянне пазітыўнага і негатыўнага».

У чым сутнасць канцэпцыі «Фізічнага мастацтва» паводле Мікалая Казака? Прывядзём толькі яе азначэнне і асноўныя палажэнні яго маніфестаў 1945—1946 гадоў:

«Фізічнае мастацтва — гэта канкрэтнае візуальнае адлюстраванне арыгінальнай ДУМКІ, натхнёнае містычнай, а таксама навуковай філасофскай сістэмай свету... Гэтая канцэпцыя не з'яўляецца выразам нейкага аднаго настрою мастака і не натхнёная модай, але ўяўляе з сябе лагічнае і непазбежнае творчае развіццё сучаснага мастацтва, філасофскага мыслення і навуковых ведаў у цэлым. Гэта арыгінальная творчая спроба супаставіць фундаментальныя характарыстыкі касмічнай арганізацыі і суцэльную прыроду боскай рэальнасці. Гэта спроба ўбачыць, спазнаць і выявіць нябачнае; навучыцца сузіраць свет, пакуль яго мова і знаёмае аблічча не адступяць і ён не паўстане перад унутраным поглядам у сваім першародным адзінстве і творчай непасрэднасці. Такім чынам, гэта мастацтва інтэлектуальна і духоўна прыцягвае як навуковае, так і інтуітыўнае разуменне.

Яго аснову складаюць наступныя тэзісы:

1. Вызваленне ад абмежаванняў традыцыйнага вызначэння твора мастацтва, у прыватнасці — уяўлення аб карціне як аб прамавугольным двухмерным плоскім палатне.

2. Аб'яднанне жывапісу і скульптуры: адмова ад ідэі жывапісу і скульптуры як дзвюх асобных форм сучаснага мастацтва.

3. Выкарыстанне Негатыўнай Прасторы-Энергіі разам са Станоўчай Прасторай-Энергіяй як арганічна структурнага і незаменнага складніка твора мастацтва.

4. Патрабаванне, каб твор мастацтва з'яўляўся самастойнай і актыўнай рэальнасцю сам па сабе, гэта значыць цалкам вынайдзеным фізічным арганізмам, а не апісаннем, перайманнем або дэфармацыяй чаго-небудзь».

З фармальнага пункту гледжання Казак распрацоўвае дынамічную шматмерную 3D-канструкцыю, якая стварае бясконцы цыкл сутыкненняў/трансфармацый. Ён выступае супраць паняцця выніковасці, завершанасці твора мастацтва і імкнецца замяніць сузіральнае мастацтва актыўным і прагрэсіўным. Услед за Уладзімірам Татліным, Лазарам Лісіцкім, Аляксандрам Родчанкам, Навумам Габо, Любоўю Паповай і іншымі ён зрабіў крок ад кампазіцыі да канструкцыі, але ўдасканаліў яе, усталёўваючы электрарухавік або выкарыстоўваючы асвятленне, што дало магчымасць ствараць рух унутры формы, множнасць перспектывы, такім чынам павялічваючы пастаянную няўстойлівасць. Многія яго канструкцыі мяркуюць наяўнасць рухальных частак, як у яго працах «Стварэнне светлага» (1962) і «Самая прыгожая зорка» (1968—1969).

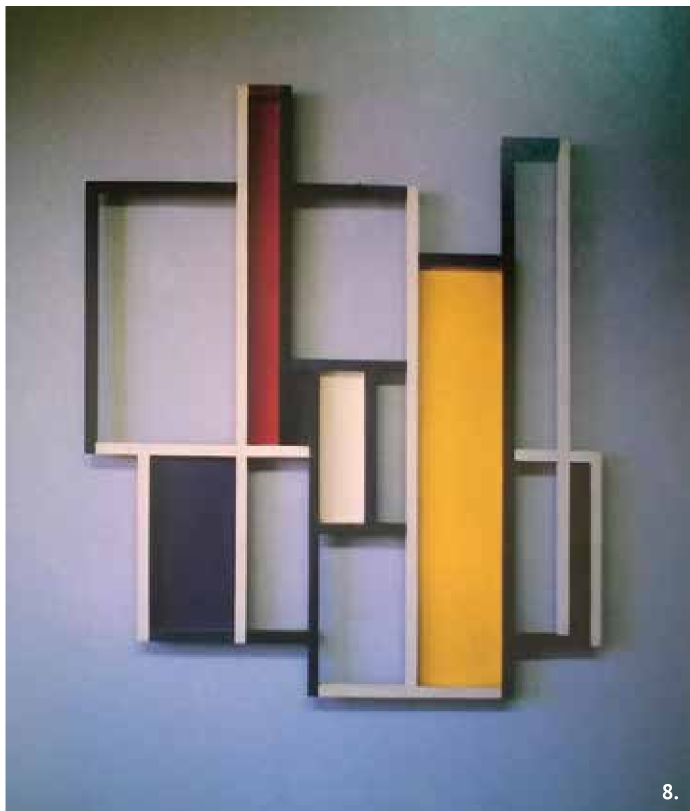
Казак распрацоўвае тэму, актуальную ў асяроддзі рускіх авангардыстаў, — пытанне дынамічнай прыроды новага мастацтва і яго сувязі са светам тэхналогій і праектавання. Таму Мікалая Казака варта лічыць архітэктарам або інжынерам, якія стваралі артэфакты.

Магутнымі крыніцамі энергіі для яго з'яўляюцца таксама дыяметральна супрацьлеглыя сілы: чорнае і белае, цяжар і бязважкасць, сіметрыя і асіметрыя, рытм і арытмічнасць, што раскрываюць канцэпт мастака пра пазітыўнае і негатыўнае дзеянні. На думку Казака, сапраўдную эстэтычную падзею,

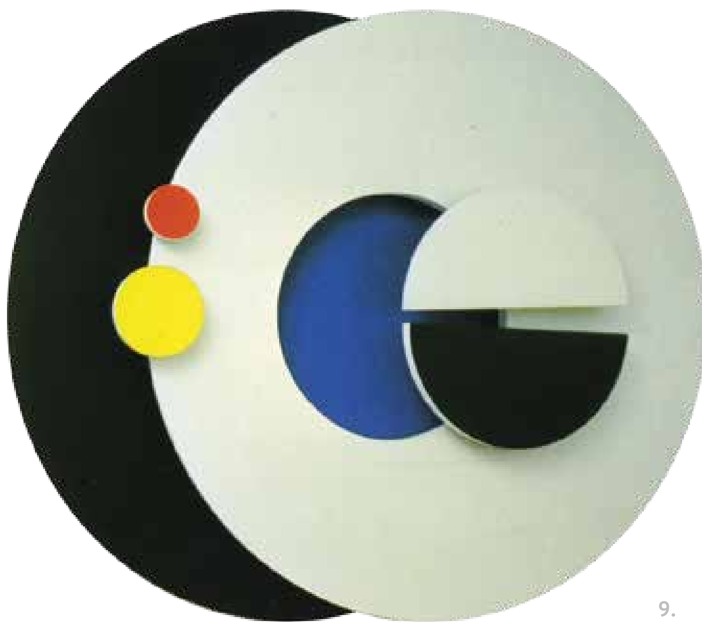
«жывы» твор мастацтва можна зрабіць толькі з выкарыстаннем пазітыўнай і негатыўнай прастораў. «Добрае і дрэннае, чорнае і белае ёсць праявы аднаго прынцыпу, і гэтыя супрацьлегласці на вякі вякоў неаддзельныя адна ад адной. З дапамогай руху яны ператвараюцца ў пункты сілы, генерыруючы асноўны рытм, які падтрымлівае з'яўленне форм. Гэта неад'емны кампанент функцыянавання Боскага творчага працэсу», — піша Мікалай Казак. У філасофскім стаўленні да мастацтва Казак, магчыма, блізкі да Малевіча (бо спрабаваў выйсці за межы канкрэтнай рэальнасці, каб дасягнуць «скрытага», або «сутнасці»), але са сваім практычным канструктыўным падыходам ён бліжэй да Татліна і яго традыцыі контррэльефаў.

На думку многіх даследчыкаў і, у прыватнасці, вышэйзгаданага Джона Боўлта, Казак абагульняе і аб'ядноўвае ў сваёй канцэпцыі вопыт перш за ўсё двух патрыярхаў рускага авангарда — канструктывіста Уладзіміра Татліна і супрэматыста Казіміра Малевіча, а таксама мінімалізму, кінетычнага мастацтва, тэхнічнага дызайну і прынцыпаў касмічнай механікі. Казак — мастак многіх стыляў і многіх прыхільнасцей, але яго працы беспамылкова пазнаюцца як «Казакіян», — адзначае Джон Боўлт. У яго тэорыі і практыцы выразна выявілася ўзаемасувязь паміж старым і новым, еўрапейскім і амерыканскім мастацтвам, мадэрнісцкім і постмадэрнісцкім бачаннем.

Сярод найважнейшых рыс, уласцівых абстрактным палотнам і аб'ектам Казака, можна назваць наступныя: па-першае, вытанчаная культура працы з матэрыялам, пэўны «акадэмічны глянец», высокі ўзровень «зробленага», павышаны «эстэтызм»; па-другое, вельмі часты сінтэз плоскасцевага і аб'ёмнага малюнкаў, ужыванне ў жывапісе нетрадыцыйных матэрыялаў, рэльефу.


8.

Распрацаваная ў перыяд навучання ў Італіі канцэпцыя «Фізічнага мастацтва» знаходзіць сваё актыўнае ўвасабленне ў ЗША, куды творца пераязджае ў 1951 годзе. У Нью-Ёрку — горадзе, які пасля Другой сусветнай вайны становіцца новай сусветнай сталіцай мастацтва, — ён пражыве сорак з лішнім гадоў жыцця, аж да самай смерці ў 1994-м. Мікалай Казак жыў і працаваў у раёне Рывердэйл, у доме з яго ўласным дызайнам. У гэтым горадзе ідэальнай планіроўкі і вуліц, што перасякаліся пад прамым вуглом, Казак, верагодна,


9.

убачыў сваю геаметрычную абстракцыю. Сама архітэктура Нью-Ёрка як найлепш адпавядала яго новаму мастацкаму мысленню, адсылала да рэальнасці яго карцін.

Ідэі Казака добра клаліся ў агульную канву: аж да пачатку 1950-х геаметрычная абстракцыя займала адно з прынцыповых месцаў сярод актуальных тэндэнцый амерыканскага жывапісу. У гэтым кірунку працавалі Сцюарт Дэвіс, Ханс Хофман, Джозэф Алберс, Джон Грэхем. У 1955 годзе Казак далучаецца да Асацыяцыі амерыканскіх абстракцыяністаў (ААА) у Нью-Ёрку і пачынае ўдзельнічаць у іх выставах.

Мастак выстаўляўся ў такіх прэстыжных інстытуцыях, як музей Гугенхайма, галерэя Бэці Парсанс, мастацкі музей Х'юстана, музей Вітэ ў Сан-Антоніа; яго працы былі адабраны для ўдзелу ў знакамітай перасоўнай выставе калекцыі МакКроры Карпарэйшн «Канструктывізм і геаметрычная традыцыя»; у ліку патрыярхаў абстракцыі Ліс іцкага, Малевіча, Родчанкі, Кандзінскага, Дэлоне і інш. у музеі Нью-Джэрсі ў 1983 годзе ўдзельнічаў у выставе «За самалётам: амерыканскія канструкцыі 1930—1965» і «Жывая традыцыя» ў музеі мастацтваў Бронкса ў Нью-Ёрку.

Акрамя непасрэдна творчай працы ў Нью-Ёрку, Мікалай Казак займаўся тэарэтычнай і асветніцкай дзейнасцю, чытаў лекцыі па мастацтве ў Брукліне, публікаваў артыкулы і эсэ. У 1968 годзе выйшла яго кніга «Art of Kasak», у 1977 ён падрыхтаваў фундаментальнае выданне сваіх філасофскіх ідэй, якія распрацоўваў з пачатку 1940-х «On Art and related Matters», а ў 1991 годзе пабачыла свет яго апошняя кніга «The Action to Dynamic Silence: The Art of Nikolai Kasak».

Дакументы і фатаграфіі Мікалая Казака былі набыты Архівам амерыканскага мастацтва, Смітсанаўскім інстытутам, Музеем сучаснага мастацтва ў Нью-Ёрку і іншымі амерыканскімі і міжнароднымі інстытуцыямі. На сённяшні дзень калекцыяй мастака валодае яго дачка Крысціна-Марыя Казак. У 2005 годзе была арганізавана вялікая пасмяротная выстава яго работ.

Рамкі артыкула дазваляюць толькі дакрануцца да таго новага матэрыялу, якім адарыў даследчыкаў і мастацтвазнаўцаў каталог твораў мастака. Патрэбна вялікая праца па аднаўленні ў нашым мастацтвазнаўчым полі яшчэ вельмі няяснай фігуры Мікалая Казака — беларуса па нацыянальнасці, выхаванца польскай акадэмічнай школы, аднаго з вядомых прадстаўнікоў амерыканскай геаметрычнай абстракцыі другой паловы XX стагоддзя. На сённяшні дзень істотна ўжо тое, што неўдакладнёны надпіс на этыкетажы партрэта саступіў месца поўнаму імю ўжо вядомага аўтара. М

Выхаваць **меламана**

ДЗІЦЯЧАЯ ОПЕРА «КОШЧЫН ДОМ» У ВЯЛІКІМ ТЭАТРЫ

Таццяна Мушынская

Стварэнне новага рэпертуару для дзіцячай аўдыторыі — сур'ёзная тэатральная і культуралагічная праблема. Але калі ў драматычным і лялечным тэатрах яна вырашаецца працей (бо ў сусветнай літаратуры існуюць шматлікія казкі, ёсць сучасныя драматургі, якія займаюцца інсцэніроўкамі вядомых твораў ці адаптацыяй анімацыйных стужак), дык у музычным усё больш складана.



1, 3. «Кошчын дом». Сцэна са спектакля.
2. Юрый Будзько (Певень).
4. Алена Золава (Котка).
Фота Міхаіла Несцерава.

1.

Оперы і балеты, што ад пачатку ствараюцца менавіта для малечы, можна пералічыць на пальцах дзвюх рук, а мо і адной. Такая сітуацыя не толькі ў Беларусі, але і ў суседніх краінах. У чым закавыка? Працэс узнікнення музычнага спектакля, асабліва опернага, дзе яднаюцца шмат відаў мастацтва, працаёмкі, працяглы ў часе і патрабуе значных фінансаў. З іншага боку, не факт, што намаганні акупяцца: музычныя жанры, блізкія да акадэмічных, патрабуюць ад гледача-слухача пэўнай падрыхтоўкі, яны няпростыя для ўспрымання. Таму гарантаваць аншлаг і тое, што спектакль будзе жыць доўга і паспяхова, ніхто не здолее.

Яшчэ да каранавіруснай пандэміі Нацыянальны тэатр оперы і балета Беларусі прэзентаваў оперу «Кошчын дом» (паводле казкі Самуіла Маршака). На афішы пазначана 0+, значыць, для самых малых. Для пяці- або сямігадовых дзяцей выбар заўжды большы: для іх дарэчнымі і адпаведнымі ўзросту выглядаюць, напрыклад, казачныя балеты Чайкоўскага.

На адзін з першых паказаў я ішла з пэўнай асцярогай (малавядомы кампазітар Павел Вальдгарт, зусім невядомая партытура, дэбютная праца рэжысёркі Дар'і Пататурка), але ўвогуле спектакль пакінуў яркае і прыемнае ўражанне. Для дзіцячай псіхалогіі важна, што сюжэт вядомы (дарэчы, казка напісана ў 1922-м, амаль 100 гадоў таму). Сам тэкст даўно разабраны на дасціпныя цытаты.

Пастановачная брыгада заўжды павінна знайсці баланс і адпаведнасць паміж сюжэтам, мастацкім рашэннем і ўзростам гледача. Пытанне: як не адштурхнуць ад жанру, а, наадварот, дзякуючы першым тэатральным уражанням выклікаць жывы інтарэс да наступных спектакляў? У дадзеным выпадку істотная непрацягласць оперы — дзве дзеі, па 20 хвілін кожная. Але гэты час аказваецца насычаным.

Пачну з «карцінкі», візуальнага складніка, асабліва важнага для дзяцей. Работа мастачкі Кацярыны Шымановіч насамрэч выдатная. Сцэнографка, на рахунку якой праца ў Купалаўскім тэатры над спектаклямі «Шляхціц Завальня», «Радзіва «Прудок»», «Кароль Лір», вынаходліва вырашыла тэатральную прастору. Дэкарацыі «Кошчынага дома» — прастакутнікі і паралелепіпеды, цыліндры, трохкутнікі і шары — нагадваюць часткі дзіцячага канструктара. Яны лёгкія для перасоўвання, пад'ёму і ўсталявання, мяняюць афарбоўку ў залежнасці ад тэатральнага святла і ўвогуле даюць штуршок дзіцячай фантазіі.



2.

Кожны персанаж — гэта саліст-спявак, але яшчэ і лялька. Для нас звыкла, што лялечны тэатр зведаў моцны ўплыў драматычнага. Аднак калі ўзнікае сінтэз музычнага і лялечнага, а дакладней, опернага і лялечнага — гэта нечакана і арыгінальна. Але, думаю, імпануе дзецям. У салістаў (Котка, Кот, Певень і Курыца, Каза і Казёл, Свіння) лялькі планшэтныя, умацаваныя на рухомай платформе. У артыстаў-дзяцей, якія ўвасабляюць кацянят, куранятак і маленькіх свінак, — трысцінавыя. Тое, што лялькі пазнавальныя, важна: тады юным гледачам не трэба тлумачыць, хто ёсць хто. У абліччы заўважаеш абагуленасць формы, нязменную прысутнасць досціпу, гумару, дакладных дэталяў. Лялькі могуць рухаць галовамі, ножкамі, хвастамі. Гэта стварае дадатковыя эфекты і дынаміку. Хоць, мяркую, выканаўцам зусім няпроста і з лялькамі своечасова ўпраўляцца, і ў той жа час рухацца, спяваць. Касцюмы-камбінезоны артыстаў адпавядаюць колераваму і стылістычнаму вырашэнню лялек.

У агульным мастацкім вобразе пастаноўкі важнай аказваецца і роля відэа (мастак па святле, аўтар відэакантэнту Сяргей Навіцкі): тут яно стылізавана пад дзіцячыя малюнкі. Калі пажар, дык узнікаюць лініі, грымзолі менавіта чорнага колеру (так дзеці малююць дым, страх, небяспеку).

Новы «Кошчын дом» сведчыць: у тандэме «рэжысёр — мастак» гэтым разам менавіта візуальны складнік аказаўся больш важкім і істотным. Але ж віда-

вочна, што рэжысёр і мастачка працавалі супольна, над адной ідэяй і яе ўвасабленнем.

Для Дар'і Пататурка (раней яна выступала ў якасці асістэнткі рэжысёра ў пастаноўках «Пікавай дамы», «Сельскага гонару», «Рыгалета») гэта першая самастойная праца. І дастаткова ўдалы рэжысёрскі дэбют. Асобныя эпізоды не «правісаюць», у спектаклі ўвесь час адчуваецца дынаміка, не губляецца ўнутраны тэмп. Не думаю, што проста арганізаваць дзеянне, калі згадаць усе павароты сюжэта і ўлічыць, колькі артыстаў на сцэне. Вядомыя салісты опернай трупы — Алена Золава (Котка), Дзяніс Янцэвіч (Кот), Юрый Балацько (Певень), Святлана Марусевіч (Курыца), Алена Сало (Каза), Дзмітрый Капілаў (Казёл) — з энтузіязмам паставіліся да сваіх роляў. Юныя выканаўцы з Дзіцячага музычнага тэатра зладжана рухаюцца і спяваюць. Для іх «Кошчын дом» — практыка і набыццё сцэнічнага вопыту. Тут варта згадаць прозвішчы хормайстарак Алены Сакалоўскай і Алы Васілеўскай, якія з імі працавалі.

Расійскі кампазітар Павел Вальдгарт (1904—1978) меў на творчым рахунку оперу, аперэту, тры оперы для дзяцей. «Кошчын дом» створаны ім дастаткова даўно. Пастаўлены ў Башкірыі, Удмуртыі, Новасібірскім музычным тэатры. У маскоўскай Новай оперы ў 2005-м быў увасоблены менавіта як першы «дзіцячы лялечны спектакль» (праўда, там узаемадзеянне між лялькамі і спевакамі крыху іншае, чым у нас).

Рэжысёрка адшукала партытуру ў нотнай бібліятэцы тэатра і выбрала для свайго дэбюту. Музыка прыемная сваёй немудрагелістасцю, лёгкая, аркестр уважліва ставіцца да спевакоў (дырыжор Алег Лясун). Напэўна, такой і павінна быць партытура, калі спектаклі адрасаваныя зусім юным слухачам, бо тут галоўнае — не адбіць ахвоту.

Прэм'ера «Кошчынага дома» сведчыць: курс кіраўніцтва тэатра на стварэнне рэпертуару для дзяцей прадуктыўны. Так паступова выхоўваецца і фармуецца глядач, які пазней прыйдзе на больш складаныя і «дарослыя» пастаноўкі. Адначасова праца над операмі і балетамі для маленькіх наведнікаў дае магчымасць гадаваць уласныя рэжысёрскія і сцэнаграфічныя кадры. Айчынных пастаноўшчыкаў, здольных увасобіць партытуры рознага ўзроўню складанасці, павінна быць шмат, калектыў мусіць мець выбар, а на сцэне важная разнастайнасць рэжысёрскіх почыркаў. Калі ўсё складзецца, як запланавана, да канца 2020 года тэатр абяцае паказаць яшчэ адну пастаноўку, адрасаваную дзецям, — оперу «Пінокіа» Глорыі Бруні.


3.

4.

Вядома, памер рэцэнзіі не дазваляе акцэнтаваць і разгортваць праблемныя і дыскусійныя пытанні. Але ўсё-такі некаторыя проста акрэслю. Паколькі я мела магчымасць неаднойчы назіраць, праз якія пакуты «прадзіраюцца» айчынныя кампазітары, каб убачыць уласнае «дзецішча» (чытай — партытуру) увасобленым на сцэне, міжволі прыходзіш да высновы: сваіх, нацыянальных аўтараў тэатры, па вялікім рахунку, ці ігнаруюць, ці баяцца, ці не вераць у іх сілы і творчыя магчымасці. Маўляў, лепей будзем працаваць з матэрыялам правераным! Хтосьці, ведаючы пра шматузроўневыя выпрабаванні, і не пачынае брацца за тэмы. Хтосьці ведае: усё роўна не возьмуць. А часам высвятляецца, што патрабаванне высокіх мастацкіх якасцей — рэч вельмі ўмоўная…

Другая праблема наўпрост звязаная з першай. Для беларускай музыкі, напісанай менавіта ў тэатральных жанрах, катастрафічна не хапае камерных або эксперыментальных пляцовак. Тых, дзе маглі б практыкавацца айчынныя рэжысёры, для якіх спецыяльна стваралі б айчынныя кампазітары.

Па шчырасці, для таго ж «Кошчынага дома» ідэальна падыходзіла б пляцоўка на траціну ці нават напалам меншая. З меншай глыбінёй сцэны і столі. І зала меншая, каб у размоўных дыялогах вядучыя салісты не фарсіравалі голас, які спатрэбіцца потым у оперных шэдэўрах.

Памятаю, як у свой час оперу Сяргея Картэса «Мядзведзь» паказалі ў канцэртным варыянце ў Белдзяржфілармоніі: водгукі былі захопленыя. А пры пераносе на сцэну Опернага шмат страцілася. Бо камерная атмасфера твора ніяк не суадносілася з прасторай сцэны, яе агромністым парталам. Спектакль паказалі адзін, у лепшым выпадку два разы — і ўсё! Куды ўся падрыхтоўчая і рэпетыцыйная праца? На сметнік ці ў архіў?

Камерных сачыненняў, разлічаных на невялікую колькасць выканаўцаў (і на 200-300 гледачоў), у «засеках» айчынных кампазітараў хапае. Толькі дзе паказваць? У зале Александроўскай? Але там ідэальнае месца для прэс-канферэнцый ці сольнікаў аднаго вакаліста. Нават для камерных опер ці праектаў (напрыклад, тых, якія прэзентуе тандэм дырыжора Івана Касцяхіна і рэжысёркі Алены Медзяковай) не хапае паветра і вышыні столі, куды мог ляцець гук. Там заўжды цесна артыстам, а калі згадаць калоны, дык абыгрываліся яны ў розных праектах і мізансцэнах не менш як сто дваццаць пяць разоў.

Калі ў 2009-м Оперны адкрыўся пасля рэканструкцыі і капрамонту, меркавалася: сцэна на пятым паверсе будзе існаваць менавіта для эксперыментальных і камерных спектакляў. Сапраўды, некалькі такіх праектаў было паказана (да прыкладу, балет «Зала чакання»). Яны выклікалі агульны грамадскі інтарэс. Але потым высветлілася: сцэна патрэбная ўвесь час для ўнутраных спраў, рэпетыцый і прагонаў бягучых пастановак.

Некалі была агучаная ідэя яшчэ аднаго, па сутнасці трэцяга корпуса Акадэміі музыкі, які меў бы тэатральную залу. Аднак потым будынак на вул. Казлова аддалі Маладзёжнаму тэатру. Памятаю, на айчынных тэлеканалах дэманстраваўся макет сцэнічнай пляцоўкі ва ўнутраным дворыку Акадэміі музыкі, ды праект відавочна «завіс».

І апошняя ідэя. На маю думку, у сталічным Мінску, дзе два мільёны жыхароў, даўно павінен існаваць Музычны тэатр для дзяцей і моладзі. Такі калектыў дзейнічае, напрыклад, у Кіеве (праўда, там насельніцтва ў два разы болей — 3,7 млн). Але той тэатр — Кіеўскі гарадскі тэатр оперы і балета для дзяцей і моладзі — паспеў зрабіцца акадэмічным, а гэта хутка не здараецца. Можа, і ў нас, хоць бы праз 30 гадоў існавання незалежнай дзяржавы, узнікне падобны або хоць адна камерная сцэна для паказу музычных пастановак? Пытанне такое перыядычна ўзнікае ў СМІ і ў музычным асяроддзі. Але справа ніяк не зрушыцца і не скранецца з месца.

Мне могуць запярэчыць: якая новая сцэна?! Ва ўмовах змагання з каранавірусам хоць бы не страціць патэнцыйных гледачоў, якія прызвычаіліся наведаць тэатр. Аднак праблема камернай і эксперыментальнай музычнай пляцоўкі існавала ў 90-я і ў «нулявыя», калі пра вірус ніхто не чуў. Раней ці пазней тэатры адкрыюцца, глядач вернецца. Так што пытанне камернай музычнай сцэны, асобнага музычнага калектыву, які працуе выключна з дзіцячай і моладзевай аўдыторыяй, усё роўна актуальнае. Пісаць, згадваць трэба. Як падказвае прыказка, і кропля камень точыць — не так сілай, як падзеннем. Дык будзем «*ка*паць»! А раптам паўплывае — і нешта зменіцца?..

«Калі **заплачаш**, тады не даспяваеш...»

ОПЕРНАЯ САЛІСТКА НІНА ШАРУБІНА

Вольга Савіцкая

1. У партыі Турандот.
2. У партыі Сенты. Станіслаў Трыфанаў (Галандзец).
3. У партыі лэдзі Макбет. Уладзімір Пятроў (Макбет).
4. Падчас сольнага канцэрта ў адноўленым Оперным тэатры. 2009.
Фота прадастаўлена Нацыянальным тэатрам оперы і балета.

1.

Народная артыстка Беларусі Ніна Шарубіна, улюбёнка айчыннага гледача, бліскуча выступае на сцэне мінскага Вялікага тэатра і на вядомых міжнародных пляцоўках. Прымала ўдзел у складзе дэлегацый на Днях беларускай культуры ў Італіі, Кітаі і Туркменістане. Выступала ў Аўстрыі, Германіі, Іспаніі, Нідэрландах, Францыі, Швейцарыі. З трупай тэатра гастралявала ў Германіі, Тайландзе, Вялікабрытаніі.
У яе рэпертуары самыя складаныя партыі драматычнага сапрана — Абігайль у «Набука» і лэдзі Макбет у «Макбеце», Чыа-Чыа-сан у «Мадам Батэрфляй» і Лізы ў «Пікавай даме», Неды ў «Паяцах» і Мікаэлы ў «Кармэн», Яраслаўны ў «Князі Ігары», Ірыны ў «Сівой легендзе», Сенты ў «Лятучым галандцы», Амеліі ў «Балі-маскарадзе», Аіды і Турандот у аднайменных операх.

Ніна Уладзіміраўна, ведаю, вашы першыя прафесійныя крокі ў музыцы звязаны з Магілёвам: музычная школа, вучэльня, першыя педагогі па вакале, першая праца. Раскажыце пра той важны для вас перыяд.
– Сапраўды, калі скончыла пачатковую школу ў роднай вёсцы Калінавая – найпрыгажэйшай мясціне на беразе Дняпра, – перайшла ў дзесяцігодку ў суседніх Палыкавічах. Там на базе агульнаадукацыйнай была створана музычная школа. Дзеці вучыліся бясплатна, педагогі прыязджалі да нас з Магілёва. У школе былі арганізаваны духавы аркестр і аркестр рускіх народных інструментаў. На аснове хору існаваў вакальны квартэт пад кіраўніцтвам Таццяны Кузінай, у якім удзельнічала і я. Мы нават станавіліся лаўрэатамі музычнага тэлеконкурсу «Чырвоныя гваздзікі».
Акрамя заняткаў музыкай (па класе баяна), я любіла літаратуру і гуманітарныя прадметы. Марыла быць юрыстам і, скончыўшы дзесяцігодку з залатым медалём, спрабавала паступіць на юрфак БДУ. Атрымала на ўступным экзамене па гісторыі «чатыры», а не «пяць», таму не стала здаваць астатнія прадметы, забрала дакументы і паступіла на аддзяленне харавога дырыжыравання ў Магілёўскае музычнае вучылішча, у клас да Таццяны Васільеўны, у якой займалася яшчэ з 4-га класа агульнаадукацыйнай школы.
Калі б на маім шляху не было сустрэчы з ёю, наўрад ці я звязала б сваё жыццё з вакалам. Марыла быць дырыжорам, бліскуча здала дзяржэкзамен, і дацэнт нашай Акадэміі музыкі, якая старшынявала на экзамене, параіла абавязкова паступаць на харавое дырыжыраванне. І нават паабяцала, калі паступлю, узяць у свой клас. Калі б Таццяна Васільеўна падтрымала тую рэкамендацыю, я б не разважала. Але яна сказала: «Ніна, я бачыла твае выступленні, табе трэба займацца спевамі, на сцэне ты – як рыба ў вадзе». Хоць, калі б я паступіла ў кансерваторыю на харавое дырыжыраванне, для яе як для педагога гэта выглядала б прэстыжна. Таму я ёй вельмі ўдзячная, гэта родны чалавек, мы трымаем сувязь – калі прыязджаю, сустракаемся, шмат размаўляем.
У вучылішчы былі два любімыя прадметы: дырыжыраванне і вакал. Пастаноўку голасу ў нас вяла Людміла Браілоўская, выпускніца Маскоўскай кансерваторыі па класе вакалу. Пераехаўшы з мужам у Магілёў з Кіргізіі, яна стала выкладаць спеўнае мастацтва ў харавікоў-дырыжораў. На першых жа занятках яна «распела» мяне вельмі высока – у хоры я заўсёды выконвала партыі для нізкіх галасоў, нават не ўяўляла, што магу браць такія высокія ноты.
Людміла Яўгенаўна арганізавала ў магілёўскім Палацы культуры і тэхнікі «Хімвалакно» гурток для салістаў-вакалістаў «Дняпроўская ліра», сярод удзельнікаў сабраліся людзі розных прафесій – інжынеры, настаўнікі, рабо-

чыя. Заняткі бясплатныя. Мы былі дружныя, дый цяпер з многімі падтрымліваем стасункі. Алег Кавалеўскі — саліст хору Белтэлерадыёкампаніі. Таццяна Бедуленка з'ехала вучыцца ў Маскву, а потым працавала ў Камерным тэатры Барыса Пакроўскага. Валянціна Сцяпанава, якая працавала ў іншай сферы, доўгі час працягвала займацца ў студыі. Сяргей Франкоўскі зрабіўся народным артыстам Беларусі.

Пасля заканчэння вучэльні вы па-ранейшаму марылі пра оперную сцэну і ўпарта імкнуліся атрымаць вышэйшую музычную адукацыю...

— У першы год пасля вучэльні прыехала на кансультацыю ў Мінскую кансерваторыю і праслухоўвалася ў педагога, які чамусьці патрабаваў ад мяне нейкі безаблічны гук. Гэта вельмі засмуціла, нават не здавала экзамены, забрала дакументы і вярнулася дадому. Па размеркаванні паехала ў Клімавіцкі раён працаваць настаўнікам музыкі ў вясковай музычнай школе за 160 кіламетраў ад Магілёва. Два гады працавала і жыла там, а яшчэ год у музычнай школе ў саўгасе «Махава», што знаходзіўся бліжэй да Магілёва. І працягвала кожны тыдзень ездзіць у Магілёў, каб займацца вакалам.

Чатыры гады запар, паралельна з працай, спрабавала паступаць у Маскоўскую кансерваторыю і Гнесінскі інстытут. Конкурс быў велізарны, і калі пасля чарговай няўдалай спробы, вельмі засмучоная, я вярнулася ў Магілёў, выпадкова сустрэлася з Леанідам Івановым, дырэктарам музычнага вучылішча. Ён параіў падаць дакументы ў кансерваторыю ў Мінск. І вось у 1989 годзе паступіла ў клас Валянціны Раговіч. У яе на занятках склалася выдатная атмасфера, што важна для навучальнага працэсу, студэнты ўсіх курсаў сябравалі. У кансерваторыі вучылася разам з артыстамі нашага хору — Іллёй Пеўзнерам, Ліліяй Кручкоўскай, Вольгай Татарунас; з Таццянай Варапай, былой салісткай тэатра, потым яна з'ехала ў Францыю; Ірынай Цярэнцьевай, якая з'яўлялася вядучай салісткай Музычнага тэатра (на жаль, рана пайшла з жыцця). З Сяргеем Франкоўскім, маім цяперашнім партнёрам па сцэне, здавалі іспыты ў адзін год, але ён паступіў на падрыхтоўчае аддзяленне, а я на першы курс. Аднакурснікам аказаўся мой муж — Аляксандр Прахарэнка.

Пасля кансерваторыі і асістэнтуры-стажыроўкі ў прафесара Леаніда Івашкова вас запрасілі на працу салісткай у Магілёўскую філармонію. Як доўга там працавалі, які быў рэпертуар? Ці прыязджалі на праслухоўванні ў Тэатр оперы і балета?

— У Магілёўскую філармонію мяне прынялі на палову стаўкі ў 1997-м, калі сыну споўнілася паўгода. Як салістка я аб'ездзіла ўсю Беларусь. Мы праводзілі канцэрты не толькі для дарослых гледачоў, але і для дзяцей, часта выступалі ў музычных і агульнаадукацыйных школах. Часам сама вяла канцэрты, распавядала школьнікам пра кампазітараў, спявала лёгкія арыі, а таксама савецкія песні, напрыклад Ісака Дунаеўскага. Публіка прымала нас выдатна. Шмат разоў праслухоўвалася ў беларускі Вялікі. У 1998-м у тэатры ў мяне адбыўся дэбют у партыі Мікаэлы, у штат не ўзялі, але некалькі разоў запрашалі замяніць кагосьці. У 2002-м мяне пачуў дырыжор Мікалай Калядка. Ён тады праслухоўваў тэнара на партыю Турыду ў «Сельскім гонары», якому я падпявала. Дырыжор падрабязна распытаў, дзе спяваю, а калі пачаўся новы сезон, прыйшоў да Маргарыты Ізворскай-Елізар'евай, яна якраз узначаліла оперу і запрасіла мяне на размову. Я сказала: «Гатовая хоць заўтра прыйсці на праслухоўванне». Але прапанавалі нашмат цікавейшае: выканаць партыю Амеліі ў спектаклі «Баль-маскарад» Вердзі. Партыю я ведала і нават здала яе цалкам канцэртмайстру і дырыжору. Не з'яўлялася яшчэ салісткай, але гэта аказаўся сапраўдны дэбют, ён адбыўся ў кастрычніку, і пасля гэтага зрабілася салісткай тэатра.

Вы працавалі з легендамі беларускай оперы...

— У дэбютным спектаклі «Баль-маскарад» маімі партнёрамі былі Наталля Руднева, Эдуард Пелагейчанка, Мікалай Маісеенка. У студзені ўвялася ў спектакль «Мадам Батэрфляй», у якім зіхацелі як артысты Нагіма Галеева і Аляксандр Жылюк. Цудоўны тэнар Эдуард Пелагейчанка з'яўляўся маім нязменным партнёрам у операх «Пікавая дама», «Баль-маскарад», «Мадам Батэрфляй». Крыху пазней паступова ў гэтыя спектаклі пачаў уводзіцца Сяргей Франкоўскі, з ім мы потым шмат спявалі ў адных і тых жа спектаклях.

Што ўласціва ўсім мэтрам: ніхто з іх ніколі не спазніўся ні на адну рэпетыцыю. Заўсёды вельмі хвалявалася, дзелячы з імі сцэну, уявіце — рэпетыцыі з Аркадзем Саўчанкам ці Наталляй Рудневай. Але пачыналася праца — і хваляванне знікала, бо да мяне ставіліся вельмі прыязна: калі трэба было 25 разоў прайсці тую ці іншую сцэну, ніхто нават незадаволенага позірку сабе не дазваляў. Вядома, я прыйшла ў тэатр пазнавата. Але затое адразу пачала спяваць вядучы рэпертуар, за першы год вывучыла і выканала пяць партый: Амелія, Чыа-Чыа-сан, Ліза, Аіда, Тоска. Напэўна, проста была гатовая — не толькі з пункту гледжання вакалу, але і псіхалагічна.

Якія з партый прымушаюць паглыбляцца ў іх, выклікаюць магутны эмацыйны водгук у выканаўцаў? Ці ёсць любімыя ролі і тыя, дзеля якіх трэба пераадольваць сябе? Ці ёсць партыі, якія вы лічыце сваёй візітоўкай?

— Складаная і драматычная партыя Чыа-Чыа-сан. Эмацыйна вельмі стамляюся пасля спектакля, хоць і імкнуся працаваць з халоднай галавой, ведаючы, што ні ў якім разе нельга паддавацца пачуццям. Гэтая партыя, якую я раней спявала даволі часта, забірае цалкам — і музыкай, і вобразам. Аднойчы, усвядоміўшы, што спяваю, думкі паляцелі, і слёзы вось-вось лінуць, сказала сабе: «Стоп!» Бо такія сітуацыі артыст не павінен сабе дазваляць, нельга цалкам падпарадкоўвацца эмоцыям, гэта перашкаджае спяваць. У «Мадам Батэрфляй» варта толькі тармазы адпусціць...

Але бліжэй да фіналу ёсць такі паварот сюжэта, калі Пінкертон з Кэт сыходзяць, а Чыа-Чыа-сан, амаль беспрытомная, падае і пачынае галасіць. Тут я даю волю слязам і плачу па-сапраўднаму, бо ў гэты час спявае Сузукі, і ў мяне ёсць час супакоіцца. Памятаю, як Таццяна Цівунова, якая ўпершыню працавала разам са мной у спектаклі і выконвала ролю Сузукі, распавяла: убачыўшы, як у мяне ручаінамі цякуць слёзы, так разгубілася, што ледзь сабралася, каб


2.


3.


4.

прасяваць сваю фразу. Андрэй Марозаў, выканаўца партыі Шарплеса, якому па сюжэце мая гераіня кідалася ў ногі, пасля спектакля выдаў: «Ніна, трэба ж папярэджваць! Было шкада цябе проста да слёз». Разумееце, пра кантроль трэба ўвесь час памятаць: калі расплачашся, тады не даспяваеш. Але, з іншага боку, калі артыст не ўкладае жывыя пачуцці, ён залу эмацыйна не разварушыць, ведаю гэта па сабе. Я чалавек эмацыйны, працуючы на сцэне, адчуваю, як зала адказвае. У «Мадам Батэрфляй» падчас дзвюх вялікіх паўз чую, як у зале людзі хліпаюць насамі: гледачы плачуць на спектаклі.

Неаднойчы чула ад гледачоў: яны плачуць, калі вы выконваеце «Авэ Марыя».

— Кожны ўспамінае што-небудзь ці каго-небудзь. Музыка, вядома, мае вялікую сілу.

Вашы партыі вельмі разнастайныя і разнапланавыя. Яраслаўну, Сенту, Аіду лягчэй спяваць, чым адмоўных гераінь, ці наадварот?

— Яраслаўна — вельмі складаная роля. Наогул руская музыка для мяне і, як высветлілася, не толькі для мяне стаіць крыху асобна па складанасці. Не магу зразумець, у чым сакрэт. Быццам бы тэсітура не завоблачная, але спяваецца цяжка, магчыма, з-за фанетыкі. Мы нават абмяркоўвалі гэта з Марыяй Гулегінай, калі аднойчы наведалі яе спектакль у Венскай оперы. Яна тады сказала, што не часта згаджаецца спяваць рускія оперы. Яраслаўна, вядома, самая станоўчая мая гераіня, сапраўдная жанчына, справядлівая, любіць і князя, і рускую зямлю. Гэта моцны, светлы, прыгожы вобраз. Мне падабаецца апошняя па часе пастаноўка Галіны Галкоўскай. Дый наогул люблю харавыя оперы.

А калі згадаць Сенту ў «Лятучым галандцы», дык гэта першая партыя на нямецкай мове. Не думала, пакуль не ўзялася яе вучыць, што будзе так няпроста, была ўпэўненая: калі за тры тыдні вывучыла Аіду, то Сенту засвоіць нашмат лягчэй. У дадатак пастаноўшчыкі — і дырыжор, і рэжысёр — з'яўляліся носьбітамі мовы. У школе я вучыла нямецкую, яна не была для мяне зусім незнаёмай мовай. У выніку тэкст запомніла хутка, але чыста вакальна асвойвала партыю доўга. Працэс авалодвання партыяй, вядома, індывідуальны, але цяпер кажу ўсім, і студэнтам у тым ліку, што пачынаць вучыць ролі на нямецкай трэба як мага раней. Увогуле Сента досыць аднапланавы вобраз, як і Аіда. Іх па-іншаму прачытаць нельга, толькі калі істотна змяніць сюжэтную лінію. У нечым падобная і Ліза ў «Пікавай даме» — пяшчотная, закаханая. Што ж тычыцца лэдзі Макбет ці Абігайль, гэтыя вобразы можна трактаваць вельмі па-рознаму. Тут можна капаць глыбока. Калі выканала партыю лэдзі Макбет у канцэртнай версіі, з'явілася мара ўвасобіць ролю і ў спектаклі. Мара ў рэшце рэшт спраўдзілася. Калі паглыбляешся ў псіхалогію гераіні, разумееш: гэта каварная жанчына і вельмі няшчасная. Яна гатовая на ўсё, каб дамагчыся ўлады для горача каханага мужа, дапамагчы яму заняць трон. Мне надзвычай цікавыя такія партыі, якія дазваляюць разнапланава выяўляць голас, таму лэдзі — адна з самых любімых роляў.

Абігайль з «Набука» менш разнапланавая, яна ваяўнічая жанчына, змагаецца за ўладу, толькі ў апошнім арыёза паўстае іншай. Я імкнуся знаходзіць апраўданне для ўчынкаў сваіх гераінь. Абігайль узбунтавалася супраць бацькі, бо ён не прызнаў яе, сказаў, што яна рабыня, народжаная па-за шлюбам. Але такую моцную жанчыну злаваць нельга. «Нарэшце ты іграеш жорсткую жанчыну, а не такую, якая плача і пакутуе», — пракаментавалі сябры, убачыўшы мяне ўпершыню ў гэтай ролі. А Наташа Цылінская, спартсменка, велагоншчыца, з якой сябруем пасля тэлеперадачы «Мы разам», пра маю гераіню сказала: «Абігайль — бедная, адрынутая жанчына, яна змагаецца за сваю любоў». Увогуле мне блізкі Вердзі. Калісьці дырыжор Мікалай Калядка назваў мяне «вердзіеўскай спявачкай». Партыя Абігайль добра «кладзецца» на мой голас, хоць яна лічыцца адной з самых складаных для сапрана.

Неда ў «Паяцах» Леанкавала... Яе ўчынкі таксама па-рознаму можна трактаваць. Мы ж не ведаем, якія ў іх з Канія адносіны. У баладзе, якую Неда спявае, яна зайздросціць птушкам, марыць рушыць з імі на волю. Напэўна, нялёгка ёй жывецца, таму і кінулася яна ў абдымкі да Сільвіа.

Адна з самых любімых роляў — Сантуца з «Сельскага гонару» Масканьі, драматычная з першага выхаду і першай ноты. Я таксама яе абараняю, яе каханне неверагоднае, таму яна спявае: «Рабі, што хочаш, але толькі не кідай». А Турыду: «Пайшла прэч...» І з пачуццяў зняважанай Сантуцы пачынаецца ланцужок падзей, які прывядзе да забойства Турыду.

Хтосьці з нашых вядомых оперных выканаўцаў сказаў, што для саліста не мае значэння, у якіх касцюмах і дэкарацыях, гістарычных ці актуалізаваных, выконваецца опера «Кармэн», усё роўна ён спявае музыку Бізэ. Ці згодныя вы з гэтым?

— Галоўнае, каб касцюмы і атрыбуты былі зручныя, каб чыста фізічна нічога не перашкаджала. Партыі працаглыя, часам даводзіцца і бегаць, і падаць, і ўздымацца, і скакаць. Калі былі яшчэ толькі намаляваныя эскізы касцюмаў Абігайль, мастак прапаноўваў варыянт з галіфэ, але я адмовілася катэгарычна — аж да таго, што здымайце мяне з ролі! Уявіце, я са сваім невялікім ростам — і ў галіфэ?! У выніку мне пашылі ласіны і прамую спадніцу з разрэзам, у якой адчувала сябе камфортна. Для мяне важна, як выглядаю на сцэне. Антураж надзвычай істотны для стварэння вобраза: напрыклад, калі лэдзі Макбет у сцэне самнамбулізму выходзіць на сцэну ў начной сарочцы, з раскудлачанымі валасамі, басанож і цягне па зямлі футра або калі Абігайль з'яўляецца ў латах і мячом.

Распавядзіце, калі ласка, пра вашых партнёраў.

— Сяргей Франкоўскі — мой галоўны партнёр з тэнараў. Цяпер у некаторыя партыі паступова ўводзіцца Аляксей Мікуцель. Барытоны, з якімі часцей за ўсё працую на сцэне — Макбет і Набука, Ігар і Галіцкі і, вядома, Скарпіа, — гэта Уладзімір Пятроў, Станіслаў Трыфанаў, Уладзімір Громаў. Мяне часта пытаюцца, з кім цікавей працаваць. Але я не магу параўноўваць, яны ў такой ступені розныя! Кожны з іх унікальны. І гэта ўзрушае.

Вы адна з вядучых салістак оперы. Адначасова — дацэнт Акадэміі музыкі, выкладаеце і кіруеце стажорскай групай у тэатры. Раскажыце пра вашых студэнтаў і стажораў.

— На сёння дзве мае студэнткі займаюцца на чацвёртым курсе, адна — выпускніца, і магістрантка, якая вучылася не ў мяне, але ў магістратуру напісала заяву да мяне. Што тычыцца маіх выпускніц, у тэатры цяпер працуе Вольга Маліноўская, ужо салістка. У стажорскай групе займаюцца Анастасія Храпіцкая і Вікторыя Красінская, яны занятыя ў бягучым рэпертуары і ў прэм'ерных спектаклях, напрыклад будуць спяваць у «Пер Гюнце». Цяпер у тэатры дзесяць стажораў: тры мецца-сапрана, некалькі сапрана, у тым ліку каларатурнае, ёсць драматычны тэнар, барытон, бас — вельмі перспектыўныя хлопцы.

Ніна Шарубіна, лаўрэатка Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь у галіне літаратуры, мастацтва і архітэктуры, у 2017-м была прызначаная старшынёй Савета фонду Прэзідэнта Беларусі па падтрымцы культуры і мастацтва.

— Гэта высокае прызначэнне, вельмі ганаровае і адказнае. У складзе Савета фонду ёсць прадстаўнікі практычна кожнага рэгіёна нашай краіны. У нас велізарны аб'ём працы, звязаны з бібліятэкамі і музеямі, тэатрамі, архітэктурнымі і літаратурнымі помнікамі, навучальнымі ўстановамі, мемарыяльнымі комплексамі і гістарычнымі помнікамі. Напрыклад, за кошт сродкаў Фонду быў адрэстаўраваны Музей Бялыніцкага-Бірулі ў Магілёве. Нават не ведала раней, што ў Беларусі столькі гістарычных замкаў і маёнткаў. Паступова яны рэстаўруюцца, нейкія часова кансервуюцца, Гальшаны, напрыклад. Пасяджэнні Савета фонду праходзяць прыблізна чатыры разы на год. Асабліва складана выбіраць кандыдатаў на прэмію «За духоўнае адраджэнне», бо вельмі годныя і праекты, і людзі. У сваёй працы імкнёмся, каб былі аднолькава ахопленыя ўсе рэгіёны нашай краіны. М



Канцэрты на колах

Месяц таму я пісаў пра новыя формы прэзентацыі мастацтва, якія паўсталі ў сувязі з распаўсюдам пандэміі. Тады ж памеркаваў, што адным анлайн-мастацтвам тэндэнцыя напэўна не абмяжуецца і мы зробімся сведкамі такіх прэзентацыйных з'яў, пра якія нават не здагадваемся. Жыццё пацвердзіла тыя меркаванні. Ужо звычайнай рэччу зрабіліся не толькі анлайн-канцэрты музыкантаў розных стыляў ды жанраў, але і фестывалі і нават міжнародныя туры. Нікога, відаць, не здзіўляюць і музычныя марафоны дабрачыннага характару кшталту айчыннага «Live Aid: COVID-19» для збору сродкаў на дапамогу беларускім медыкам. З гэтай мэтай у Сеціве нават паўстаў адмысловы рэсурс Artist.gives. Мы хутка прызвычаіліся да анлайн-экскурсій па музеях, супольнага выканання музыкі артыстамі, што знаходзяцца ў розных краінах.


1.

Аўтакіназаламі сёння нікога не здзівіш: традыцыя глядзець кіно на адкрытых пляцоўках, не пакідаючы ўласнага аўто, існуе дастаткова даўно. Але вось канцэрты для слухачоў, якія знаходзяцца перад сцэнай у аўтамабілях, — нешта зусім новае. Пры гэтым гук транслюецца непасрэдна на наяўную ў аўто апаратуру, а замест апладысментаў гучаць клаксоны. І музыкантам тое, мне думаецца, падабаецца. Усё ж лепш іграць для канкрэтнай публікі, няхай яна і знаходзіцца за шклом, чым проста працаваць у прасторы інтэрнэту, не ведаючы, хто цябе слухае. Таму многія артысты пагаджаюцца на такі спосаб паказу сваёй творчасці, хоць, зразумела, вельмі заклапочаныя тым, што даводзіцца часова ўстрымлівацца ад класічных канцэртных форм.

І яшчэ літаральна на днях выпадкова натрапіў на сайт patreon.com. Рэсурс гэты не новы, ён запрацаваў сем гадоў таму. Не сакрэт, што дабрачыннасць — гэта адно, але ж і на жыццё ва ўмовах ізаляцыі трэба неяк зарабляць. Найперш артыстам, якія не дасягнулі статусу зорак. Дык вось, сайт задуманы ў дапамогу прадстаўнікам мастацтва розных відаў і іншых прафесій. Кожны можа тут зарэгістравацца і ў любую хвіліну камунікаваць са сваімі прыхільнікамі. Кошт сяброўства вагаецца ад 5 да 25 даляраў штомесяц, грошы паступаюць на рахунак зарэгістраваных на сайце аўтараў. Варта адзначыць, што з пачаткам пандэміі актыўнасць на сайце істотна ўзрасла.

Дастаткова азірнуцца толькі на мінулы месяц, каб пераканацца ў тым, наколькі імкліва насоўваецца новае, тое, чаго мы яшчэ не ведалі.

Няхай так будзе!

23 мая 1970 года ў продажы з'явіўся трынаццаты і апошні альбом The Beatles пад назваю «Let It Be», які стаў найбольш загадкавай плыткай ва ўсёй дыскаграфіі квартэта. Насамрэч гэта была па сутнасці дванаццатая па ліку праграма, таму што большасць песень была запісана нават раней за творы да папярэдняга альбома «Abbey Road». Змест «Let It Be» можна назваць вельмі стракатым, калі наогул не хаатычным, хоць плытка і падаравала публіцы шэраг вельмі ўдалых кампазіцый: загалоўная песня, а таксама «The Long and Winding Road», «Get Back», «Across the Universe», «I Me Mine». Прадзюсарам альбома выступіў знаны спец Філ Спектар, які істотна перапрацаваў старыя фанаграмы ажно да таго, што Пол Макартні ўсчаў скандал, незадаволены творчымі ідэямі амерыканца. Праз трыццаць з лішкам гадоў ён наняў гукарэжысёраў, якія перапрацавалі фанаграмы з «Let It Be» згодна з ягонымі задумамі, і неўзабаве свет убачыла новая версія альбома пад назвай «Let It Be… Naked».



2.

Пры ўсім пры гэтым «Let It Be» мае вялікую папулярнасць і сярод музыкантаў, многія з іх (прыкладам, Джорж Бэнсан, Laibach) запісалі ўласныя версіі гэтай праграмы, творы з якой і цяпер гучаць са сцэн і ў эфірах.

Універсальны спявак

Сярод маіх улюбёных песень ёсць і такія, што крочаць поруч ці не праз усё маё свядомае жыццё. Адна з іх — «Delilah» — упершыню прагучала ў 1968-м у выкананні англійскага спевака Тома Джонса. Гэтая кампазіцыя імгненна зрабілася надзвычай папулярным шлягерам. І як я даведаўся пазней, ансамбль «Песняры», тады яшчэ пад назвай «Лявоны», вельмі хутка ўключыў тую песню ў рэпертуар з рускамоўным тэкстам.


3.

Але мяне ўразіла не толькі сама «Delilah», але й выканаўца. Томас Джонс Вудвард прыйшоў на свет 7 чэрвеня 1940-га. Багаты, насычаны голас дазволіў яму ўжо ў сярэдзіне 60-х увайсці ў першыя шэрагі папулярных выканаўцаў свету. Безумоўны шлягер таго часу — «Green Green Grass of Home». У канцы 80-х на ягоным рахунку было ўжо звыш 100 мільёнаў прададзеных плытак, у пачатку 2000-х каралева ўзнагародзіла яго Ордэнам Брытанскай імперыі. Варта згадаць і іншыя песні, якія гучалі паўсюль: «She's a Lady» (1971), «Sex Bomb» (1999).

Тома Джонса нездарма называюць ці не найбольш універсальным спеваком ва ўсёй гісторыі папулярнай музыкі. Ужо хоць бы таму, што ён аднолькава паспяхова засведчыў сябе ў выкананні твораў самай рознай стылістыкі, уключна з джазавай, рытм-энд-блюзавай і нават тэхна. Пры гэтым ахвотна запісваў дуэты з самымі рознымі артыстамі. Дый сёння 80-гадовы майстар не саромеецца выйсці на сцэну і прадэманстраваць, што ягоны шыкоўны голас па-ранейшаму можа зачараваць кожнага, хто здольны імгненна адчуць сапраўднае майстэрства…

1. Канцэртная пляцоўка ў дацкім Орхусе. *Фота rtvi.com.*
2. Вокладка альбома «Let It Be». *Фота dic.academic.ru.*
3. Том Джонс. *Фота rg.ru.*

«Пластформа», сонца і жанчыны

ІНА АСЛАМАВА І ІРЭНА КАТВІЦКАЯ ПРА СВОЙ ТВОРЧЫ ПРАЕКТ

Надзея Бунцэвіч

Форум пластычных тэатраў «Пластформа», што сёлета праходзіў восьмы раз, даўно займеў прыхільнікаў. Цяперашняму фэсту не пашанцавала: з-за каранавірусу былі адменены ўсе паказы з удзелам замежных гасцей. У выніку форум скараціўся да двух спектакляў: «Вітаючы сонца» і, праз гадзіну, надзвычай гарманічны ў сінтэзе мастацтваў, глыбокі па думцы «Arche & Ket» ад «ART Corporation».

Але ў новых абставінах аўдыторыя форуму, падобна на тое, магла пашырыцца да сусветных маштабаў. Бо спектакль адкрыцця, што прайшоў на Камернай сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, меў анлайн-трансляцыю і далейшую магчымасць прагляду ў інтэрнэт-прасторы.

Сонца віталі харэографка Іна Асламава і этнамузыколаг Ірэна Катвіцкая. Разам яны склалі не толькі аўтарскі, але і выканальніцкі дуэт — танец і пластыка Іны, спевы і музыка Ірэны. Разам прадумвалі ўсе дэталі, уключаючы афішу і нават назву на розных мовах: па-беларуску — «Вітаючы сонца», па-руску — «Приглашая солнце», па-англійску — «Welcom the Sun». Як бачым, у перакладах адчуваецца жаданне як мага больш дакладна данесці мастацкі і сэнсавы змест пастаноўкі. Сапраўды, хто, як не ягоныя творцы, лепей за іншых разумеюць, што і як павінна быць, каб лепей данесці аўтарскую задуму? Тым больш у спектаклі маюцца фрагменты, разлічаныя на імправізацыйнасць, дасягальную толькі пры поўным адчуванні партнёра.



больш за 15 гадоў выкладаю фальклор, народны вакал, ажыццяўляла шмат праектаў, дзе беларускі фальклор спалучаўся з джазам.
Гэтым разам мне хацелася падкрэсліць гендарную тэму. На жанчыну псіхалагічна ціснуць і ў сям'і, і ў грамадстве: яна паўсюль павінна адпавядаць пэўным чаканням, на яе ўскладзеным, але заставацца жанчынай. Многае з таго, што, як нам здаецца, адбываецца быццам само па сабе,



— Ірэна хацела папрацаваць з прадстаўнікамі сучаснай харэаграфіі і выйшла на мяне, — расказала арт-дырэктарка фестывалю Іна Асламава. — Мне, у сваю чаргу, таксама падалося цікавым сумясціць этнічныя традыцыі, звязаныя з вакалам, і прастору сучаснай пластыкі і танцавальнасці. Гэта розныя мастацкія стыхіі, але на скрыжаванні эпох і відаў творчасці нарадзілася новая энергетыка, здольная прыцягнуць гледача, адкрыць яму сувязь часоў. Бо ў кожнай традыцыі ёсць штосьці вельмі блізкае сучаснасці, менавіта яно і надае традыцыям трываласць. І адначасова ў кожным, самым новым мастацкім кірунку заўсёды прысутнічае глыбіннае, даўно знаёмае — праўда, у іншым аблічы. Гэтыя рысы і забяспечваюць мастацтву пастаяннае развіццё. Нават калі здаецца, што ланцужок перарываецца, гэта значыць, што праз некаторы час ён будзе адноўлены.



Мастацтва не трывае перапыненых сувязей — гэтак жа, як і абсалютна ідэнтычных паўтораў. Усё з усім звязана, усё ва ўсім «прарастае» новымі адценнямі. Фальклор жа ўвогуле — пачатак усіх пачаткаў. Ірэна дэталёва вывучала беларускую абрадавасць, вясновыя заклічкі. Аднак у працэсе сумеснай работы мы выйшлі на больш шырокую сімволіку, узнік спектакль-абрад, дзе кожны сімвал, які я малюю на экране, азначае новую сцэну. А разам з Ірэнай і яе спевамі мы выпраменьваем магутную жаночую энергію, што ў стане не толькі паклікаць сонейка, але і запаліць яго ў душы кожнага гледача.
Цягам дзеяння артыстка не столькі танцуе, колькі «варожыць» сваімі рухамі. Сплятае чырвоныя ніці-стужачкі. У цішы малюе чырвоным дэталі беларускага арнаменту. Кожная наступная сцэна — бы асобны нумар. І разам з тым — непарушны працяг агульнай атмасферы гэткага «шаманства».
Спектакль аказаўся зусім не тым «гуканнем вясны», якое здаўна практыкавалася ў вёсках і захавалася ў некаторых нашых рэгіёнах дагэтуль. Больш за тое, убачанае і пачутае вымушала задумацца пра нейкія агульныя таямніцы светабудовы, што ў той ці іншай меры адбіваюцца ва ўсіх этнакультурах, але па-рознаму.
Прывітанне сонцу было не галасным, можна нават сказаць, непублічным. У сцэнічным дзеянні была нейкая інтымнасць, заварожанасць, быццам сонца прыходзіла не да ўсіх разам, а да кожнага паасобку. Але ў гэтым і адчувалася адметнасць відовішча.
— Былі выкарыстаны, — дадала Ірэна Катвіцкая, — інтанацыі, словы, асобныя матывы, песні не толькі каляндарна-абрадавага, але і сямейнага цыклу — да прыкладу, вясельныя. Прычым не з аднаго рэгіёна Беларусі, а з розных, уключаючы Палессе, Падняпроўе. Атрымаўся своеасаблівы музычны атлас: геаграфічны, жанравы, інтанацыйны. Асаблівая ўвага надавалася найбольш старадаўнім, архаічным дахрысціянскім традыцыям. Пры гэтым я абапіралася і на ўласны вопыт фальклорных экспедыцый, і на прыклады, назапашаныя вучонымі. Бо я ж прафесійны этнамузыказнаўца,

насамрэч з'яўляецца вынікам не заўсёды заўважаных жаночых намаганняў. Каб перадаць гэты мэсэдж, патрэбна была не толькі музыка, якая адказвала б за эмоцыі, але і цялеснасць, здольная данесці асэнсаванне ролі жанчыны ў творчасці. Хацелася паказаць, што гэтая творчая струнка выяўляецца не толькі ў адпаведных прафесіях, але і ў побыце, паўсядзённым жыцці. Надалей думаем працягваць знойдзены метад спалучэння розных пластоў і жанраў, рушыць у бок сінтэзу з digital art — мастацтва з актыўным выкарыстаннем камп'ютарных тэхналогій, каб яшчэ больш разнастайна працаваць і з музыкай, і са сцэнічнай прасторай.
Што да «Пластформы», дык арганізатары спадзяюцца: да канца года астатнія запланаваныя спектаклі ўсё ж адбудуцца, бо замежныя гранты на іх правядзенне захаваныя. Ⓜ

Іна Асламава і Ірэна Катвіцкая ў спектаклі «Вітаючы сонца». *Фота Тацяны Матусевіч.*

«Contemporary». Пяць варыянтаў

ЗАМЕЖНАЯ ВАНДРОЎКА АЙЧЫННЫХ ТАНЦОРАЎ

Святлана Гуткоўская

Сучасны танец у Беларусі набірае абароты. Гэта пацвярджае і высокі мастацкі ўзровень знакавага Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі ў Віцебску, у межах якога адбываецца нацыянальны конкурс балетмайстарскіх работ. І існаванне асобнай трупы харэографаў-сучаснікаў са сваім рэпертуарам у Беларускім маладзёжным тэатры. І павелічэнне колькасці студый гэтага кірунку і іх удзельнікаў у аматарскай сферы. І нарэшце, наяўнасць вядомых далёка за межамі краіны самабытных асоб — дастаткова назваць імёны Дзмітрыя Залескага, Вольгі Скварцовай, Вольгі Лабоўкінай, Дзмітрыя Бяззубенкі.

Трэба заўважыць, што само паняцце «сучасны танец» мае розныя значэнні ў розных культурах. Для адной і той жа формы мастацтва і для разнавіднасцей выкарыстоўваюцца адрозныя тэрміны: «сучасны танец», «постмадэрнісцкі танец», «новы танец», «эксперыментальны танец», «імправізацыя танца», а таксама іх эквіваленты на розных мовах.

Творчасць беларускіх харэографаў сёння арганічна існуе ў сусветнай прасторы сучаснага танца, гэтаму шмат у чым спрыяе як пашырэнне кантактаў з замежнымі калегамі і калектывамі, так і ажыццяўленне адукацыйных стажыровак у краіны, дзе ў гэтай галіне існуюць моцныя традыцыі.

Студэнты і маладыя выкладчыкі кафедры харэаграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры і мастацтваў на чале з аўтаркай гэтых радкоў, загадчыцай кафедры, за апошнія паўгода наведалі вышэйшыя навучальныя ўстановы мастацтваў пяці еўрапейскіх краін.

Летась у лістападзе пры спрыянні праекта MOST нам была прадстаўлена магчымасць пабываць у Францыі і прыняць удзел у майстар-класах, каб пазнаёміцца з еўрапейскай спадчынай сучаснага танца ў Цэнтры прафесійнага навучання і вышэйшай харэаграфічнай адукацыі «OFFJAZZ», што знаходзіцца ў Ніцы. На працягу тыдня беларускія студэнты займаліся ў балетных класах разам з маладымі людзьмі розных краін, якія вучацца ў прэстыжнай навучальнай установе. Цікавай была і культурная праграма. Неверагоднае ўражанне пакінуў візіт у Оперу Монтэ-Карла, што стала домам для легендарнай балетнай антрэпрызы «Рускі балет Дзягілева».

Пасля заканчэння зімовай сесіі студэнты-харэографы разам з педагогамі па кірунку «сучасны танец» выкарысталі канікулярны час для ўдасканальвання прафесійнага ўзроўню. Гэта стала магчымым дзякуючы ўдзелу ў вучэбна-адукацыйнай праграме на тэму «Сучасная харэаграфія ў краінах Балтыі і Скандынавіі: тэндэнцыі развіцця». У межах праграмы ўдзельнікі атрымалі практычныя майстар-класы па contemporary dance і кампазіцыі сучаснага танца ад вядомых замежных спецыялістаў, наведалі заняткі па харэаграфічных дысцыплінах, рэпетыцыі, пазнаёміліся з матэрыяльна-тэхнічнай базай вядучых цэнтраў у сферы вышэйшай харэаграфічнай адукацыі некалькіх краін. Сярод іх Латвійская акадэмія культуры, Інстытут прыгожых мастац-



1. Інстытут прыгожых мастацтваў Талінскага ўніверсітэта. Майстар-клас Ціны Олеск.
2. Хол Універсітэта мастацтваў (Хельсінкі, Фінляндыя).
3. На занятках па кампазіцыі сучаснага танца педагога Марціна Сандэркампа ва Універсітэце танца і цырка (Стакгольм, Швецыя).
Фота аўтаркі.

тваў Талінскага ўніверсітэта (Эстонія), Універсітэт мастацтваў у Хельсінкі (Фінляндыя), Універсітэт танца і цырка Стакгольмскага ўніверсітэта мастацтваў (Швецыя). Вельмі карыснымі аказаліся сустрэчы педагогаў БДУКіМ з выкладчыкамі ВНУ, а нашы студэнты пазнаёміліся са знакавымі фігурамі еўрапейскага танца і аднагодкамі, завязаўшы новыя карысныя кантакты. Аднак пра ўсё па парадку.

Бакалаўрскую праграму па спецыяльнасці «харэаграфія сучаснага танца» Латвійскай акадэміі культуры ўзначальвае Вольга Жытлухіна, харэографка, танцоўшчыца, прафесарка акадэміі, аўтарка, ініцыятарка і нязменная кіраўніца праграмы. Яе творчая біяграфія багатая і цікавая. Вольга, без усялякага перабольшання, — галоўная дзейная асоба латвійскага contemporary dance і першаадкрывальніца новых шляхоў яго развіцця, заснавальніца і мастацкая кіраўніца сусветна вядомага калектыву «Olga Zitluhina Dance Company», што мае дваццаціпяцігадовую гісторыю.

Менавіта яна зрабілася першай харэографкай, якая паставіла сучасны танцавальны спектакль у Латвійскай нацыянальнай оперы. Не дзіўна, што Вольгу запрашаюць навучальныя ўстановы розных куткоў свету. Так, харэографка стварыла праекты ў Каліфарнійскім універсітэце Сан-Дыега і Універсітэце штата Агая ў ЗША, у Ліверпульскім інстытуце тэатральнага мастацтва Hope University ў Вялікабрытаніі ды іншых краінах. Беларускім студэнтам пашчасціла: нягледзячы на вялікую занятасць і прафесійную запатрабаванасць, Вольга Жытлухіна знайшла ў шчыльным графіку час і сама дала ім майстар-клас.

Вельмі карыснай зрабілася таксама размова пра Міжнародны фестываль сучаснага танца «Час танцаваць», які з 2006 года традыцыйна адбываецца ў Рызе па ініцыятыве гэтай апантанай жанчыны. Асаблівасць фестывалю,





паводле слоў Вольгі, у тым, што «мы робім моцны акцэнт на сцэнаграфію (працы сумесныя з майстрамі візуальнага мастацтва, імправізацыйны спектакль са светлавой устаноўкай), акрамя таго, асабліва вылучаем мерапрыемствы з удзелам людзей, якім больш за пяцьдзясят гадоў».

Спектаклі ў межах апошняга фестывалю прайшлі ў садзе Домскага сабора, на плывучай галерэі-дэбаркадары Noass на дамбе, у музеі тэатра імя Смільгіса. «Зрэшты, хіба можна дакладна сказаць, у чым менавіта сэнс танца? — разважае харэографка. — Трэба проста глядзець і атрымліваць асалоду ад свабоды рухаў чалавечага цела».

Інстытут прыгожых мастацтваў Талінскага ўніверсітэта ў Эстоніі, які аказаўся наступным у нашай адукацыйнай вандроўцы, з'яўляецца актыўным прыхільнікам міжнароднага супрацоўніцтва, мае інтэрнацыянальны склад педагогаў, штогод запрашае вядомых навукоўцаў і практыкаў з усяго свету. Тут адбылася незабыўная сустрэча з харызматычнымі выкладчыкамі праграмы сучаснага танца Рэнэ Нымікам і Цінай Олеск. Апошняя правяла практычныя заняткі з нашымі студэнтамі.

Тэма была пазначаная як «Сесія рухаў, якія факусуюцца на прысутнасці ў часе і прасторы». Сур'ёзная ўвага надавалася здаровым спосабам руху суставаў з выкарыстаннем патэнцыялу энергіі рухаў цела і яе праекцыі ў прастору з дапамогай індывідуальнай пластычнай мовы настаўніка.

Рэнэ і Ціна — таленавітыя харэографы, неаднаразова адзначаныя прэміяй Саюза тэатральных дзеячаў Эстоніі за лепшую танцавальную пастаноўку, лаўрэаты прэстыжных творчых конкурсаў. Яны ў тандэме з'яўляюцца стваральнікамі і ключавымі фігурамі тэатра і школы танца пад назвай «Fine 5 Dance Theatre», аднаго з самых вядомых эстонскіх танцтэатраў і ўплывовых незалежных танцавальных кампаній. Трупа выступае як з невялікімі сцэнічнымі, так і з эксперыментальнымі пастаноўкамі, стварае спектаклі для вялікіх сцэн, супрацоўнічаючы з дзяржаўнымі тэатрамі. Толькі ў 2019 годзе «Fine 5 Dance Theatre» дала 50 спектакляў, паказаўшы пяць розных пастановак у пяці краінах. Магія лічбы «пяць»? З англійскай мовы «Fine 5» — «выдатная пяцёрка».

ў якасці незалежнага мастака ў розных сцэнічных мастацтвах. Неабходнай умовай для ўсіх твораў і навуковых даследаванняў тут з'яўляецца жаданне выйсці за межы таго, што ўжо вядома. Навучальная ўстанова мае за мэту кардынальна змяніць аблічча як тэатра сучаснага танца, так і цырка, сінтэзуючы іх сродкі выразнасці, дасягненні ў выканальніцкай тэхніцы, тэхналагічныя падыходы. У гэтай школе вітаюцца якія заўгодна эксперыменты, што і прыцягвае сюды студэнтаў з усяго свету.

«Прыкладна палова часу ў навучальных планах адведзена вывучэнню цыркавога майстэрства, — удакладняе адна з выкладчыц праграмы, былая артыстка сусветна вядомага тэатра Цырка дзю Салей, — іншую палову запаўняюць такія дысцыпліны, як тэатр, танец, музыка і выяўленчае мастацтва». Сустрэчы з прадстаўнікамі самых розных галін і кірункаў мастацтва — яшчэ адзін моцны бок навучальнай установы, якая не шкадуе сродкаў на арганізацыю такіх семінараў і лекцый.

КРЭДА НАВЕДАНЫХ БАЛТЫЙСКІХ І СКАНДЫНАЎСКІХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОЎ МОЖНА СФАРМУЛЯВАЦЬ ТАК: «ГАЛОЎНАЕ ДЛЯ ВЫХАВАННЯ АСОБЫ СТУДЭНТА — СТВАРЭННЕ ДЫНАМІЧНАГА І ТВОРЧАГА АСЯРОДДЗЯ, У ЯКІМ МАСТАЦТВА І ДАСЛЕДАВАННІ ІДУЦЬ ПОБАЧ».

Падчас нашай сустрэчы, разважаючы пра актуальную тэматыку сучасных харэаграфічных твораў, Рэнэ Нымік параіў маладым беларускім калегам: «Засяродзьцеся на даследаваннях руху — праз мастацкі роздум аб разнастайнасці сучаснага жыцця». Менавіта на тым выкладчык акцэнтуе ўвагу студэнтаў на занятках па танцавальнай кампазіцыі. Усё вельмі проста? Так. Здаецца, думка ляжыць на паверхні. Але часта за звышканцэптуальнасцю ідэі сучасных харэографаў немагчыма разгледзець вобраз і разгадаць яго задуму, што замінае гледачу ацаніць твор.

Пасля Эстоніі мы наведалі Фінляндыю і Швецыю. Універсітэт мастацтваў Хельсінкі на сёння з'яўляецца найбуйнейшай арт-ВНУ ў Скандынавіі. Універсітэт быў заснаваны толькі на пачатку 2013 года, але аб'яднаў тры вышэйшыя навучальныя ўстановы краіны з багатай гісторыяй і даўнімі традыцыямі, якія маюць высокі рэйтынг у свеце — Акадэмію вытанчаных мастацтваў, Акадэмію Сібеліуса і Тэатральную акадэмію. Кожная з іх мае аднолькавыя правы і ўласныя адукацыйныя праграмы. Ва Універсітэце навучаюцца больш за дзве тысячы студэнтаў і працуюць шэсцьсот выкладчыкаў.

Тэатральная акадэмія, якая нас цікавіла, мае бакалаўрыят, магістратуру, ліцэнцыят і дактарантуру, рыхтуючы спецыялістаў у галіне акцёрскага майстэрства, рэжысуры, драматургіі, танцаў, асвятлення і гукавога афармлення, танцавальнай педагогікі. Дарэчы, ліцэнцыят (нязвыклае для нас слова) — першая навуковая ступень, прынятая толькі ў французскай сістэме вышэйшай адукацыі, ва ўніверсітэтах Фінляндыі, Швейцарыі і некаторых лацінаамерыканскіх краін, — дае права выкладаць у ліцэі і, як правіла, у правінцыі. Домам для Тэатральнай акадэміі зрабіўся будынак былога завода, памеры якога дазволілі абсталяваць некалькі вялікіх тэатральных студый з найноўшай гукавой і светлавой апаратурай. Яны прадуктыўна выкарыстоўваюцца як для вучэбных заняткаў і рэпетыцый, так і для прэзентацыі спектакляў, куды запрашаюцца гледачы. За год тут паказваецца каля 60 тэатральных і танцавальных праектаў. Лічба ўражвае!

Спадабаліся таксама прасторная касцюмерная, уласнае швейнае атэлье, велізарныя склады з дэкарацыямі і інвентаром для спектакляў. Нашы студэнты мелі магчымасць прымераць каларытныя тэатральныя маскі, якія тут беражліва захоўваюць, і гэта дазволіла ім на імгненне апынуцца ў розных мастацкіх эпохах. Не дзіўна, што ў апошнія гады мастацтва Фінляндыі цікавіць многіх у Еўропе і ў свеце, а краіна стала месцам, куды з'язджаюцца на фестывалі і арт-святы прадстаўнікі розных краін.

Універсітэт танца і цырка Стакгольмскага ўніверсітэта мастацтваў — апошні пункт нашага зімовага адукацыйнага падарожжа — адзіная навучальная ўстанова падобнага роду сістэмы вышэйшай адукацыі ў Еўропе, якая пад адным дахам аб'яднала танец і цырк. Ва ўніверсітэце выкладаюць прадстаўнікі самых розных арт-напрамкаў. Адсюль выпускаюць універсальных спецыялістаў: пасля заканчэння вучобы студэнт добра падрыхтаваны для працы

У Стакгольмскім універсітэце мы трапілі на занятку па кампазіцыі сучаснага танца да запрошанага педагога, вядомага нямецкага харэографа Марціна Сандэркампа. У сваёй харэаграфічнай рабоце і творчай практыцы ён, цесна супрацоўнічаючы з візуальнымі мастакамі, кампазітарамі і музыкантамі, імкнецца пашырыць і пераадолець дысцыплінарныя і эстэтычныя межы паміж танцам, выяўленчым мастацтвам і музыкай. Яго методыка правядзення заняткаў, дзе студэнты не столькі танцавалі, колькі «вырашалі» творчыя рэбусы, у тым ліку і на паперы, аказалася не зусім звыклая, але вельмі пазнавальная.

Падводзячы вынікі, можна адзначыць агульнае, што характэрна для ўсіх ВНУ мастацтваў, з якімі мы пазнаёміліся. Крэда наведаных балтыйскіх і скандынаўскіх навучальных устаноў можна сфармуляваць так: «Галоўнае для выхавання асобы студэнта — стварэнне дынамічнага і творчага асяроддзя, у якім мастацтва і даследаванні ідуць побач». Творчая альма-матар абавязкова з'яўляецца месцам сустрэчы мастацтва, педагогікі і навукі, ранейшых і новых тэарэтычных канцэпцый. Традыцыі атрымліваюць тут новы сэнс і новае ўвасабленне, змяняючы ўяўленні пра тое, што даўно вядома.

Вельмі папулярныя там спецыялізаваныя праграмы, напрыклад «тэрапія-танец» і «рухальная тэрапія». Выкладанне танца заснавана не на паслядоўным паўторы знешняй формы руху, а перасоўваецца ва ўнутраны змест, дазваляючы атрымліваць асалоду ад уласнай крыніцы руху, уважліва прыслухоўваючыся да імпульсаў свайго цела.

Памяшканні для заняткаў і прэзентацыі праектаў усюды ўяўляюць сабой blackbox, так званую «чорную скрыню», якая мае свае карані ў еўрапейскім авангардзе пачатку XX стагоддзя. Універсітэты і тэатры з навучальнымі праграмамі па сучасным танцы выкарыстоўваюць чорную скрыню ў якасці эксперыментальнай прасторы, бо яна з'яўляецца ўніверсальнай, лёгка змяняецца і спрыяе стварэнню гнуткага ўзаемадзеяння артыстаў і аўдыторыі. Адсутнасць колеру ў blackbox не толькі дае гледачу адчуванне «якога заўгодна месца», але таксама «штурхае» аўтараў да інавацыйнага дызайну асвятлення. Светлавыя прыборы, размешчаныя на верхняй галерэі па ўсім перыметры прасторы, дазваляюць выкарыстоўваць любыя камбінацыі асвятлення, што нараджае вялікія магчымасці для атрымання жаданай светлавой візуалізацыі. Гэтым займаюцца спецыялісты-«светлавікі» высокага класа, якія працуюць у навучальных установах на пастаяннай аснове. Захоўваючы спецыяльныя прынцыпы пабудовы сцэнічнага асвятлення, яны дасягаюць адчуванняў, што вы знаходзіцеся ў зале і назіраеце тэатральнае прадстаўленне, нават калі такога насамрэч няма.

Студэнты, якія навучаюцца па праграме «Танцавальнае прадстаўленне», цесна супрацоўнічаюць са студэнтамі блізкіх напрамкаў — тэатральнае і аўдыявізуальнае мастацтва, ствараючы сумесны прадукт. Пастаяннай з'яўляецца практыка прыцягнення да навучальнага працэсу выкладчыкаў і практыкаўпрафесіяналаў з розных краін.

У чарговы раз мы пераканаліся: складана пераацаніць значэнне падобных стажыровак для нашых выкладчыкаў і студэнтаў. З'явілася шмат інфармацыі для роздуму, дасягнутая дамоўленасць наконт працягу супрацоўніцтва ў сферы харэаграфічнай адукацыі. Таму мы ўжо будуем новыя планы. М





Чаму нам павучыцца ў **Барыса Эйфмана?**

ДЗІЦЯЧЫ ТЭАТР ТАНЦА Ў ПЕЦЯРБУРГУ

Настасся Панкратава

Акадэмія танца Барыса Эйфмана, што існуе ў Санкт-Пецярбургу, з 2013 года рыхтуе будучых універсальных танцоўшчыкаў. На такую з'яву многія па-ранейшаму паглядаюць са скепсісам. Маўляў, на прасторы краін СНД існуе дзесяцігоддзямі выпрацаваная сістэма адукацыі артыстаў балета, а тут першы выпуск адбудзецца толькі налета — вось тады вынік і ўбачым. Але пры гэтым нават беларускія бацькі ўсё часцей вядуць сваіх дзяцей на адборы, якія пецярбургская Акадэмія пачала ладзіць у нашай краіне. Падчас творчай вандроўкі ў Пецярбург я наведала гала-канцэрт выхаванцаў Дзіцячага тэатра танца, каб зразумець, што дае сучаснаму харэаграфічнаму мастацтву арыгінальная сістэма адукацыі, вынайдзеная знакамітым балетмайстрам.



БАЛЕТНЫ КАМПУС

У 2016 годзе разам з іншымі ўдзельнікамі балетнай секцыі Санкт-Пецярбургскага міжнароднага культурнага форуму я трапіла на экскурсію ў Акадэмію танца Барыса Эйфмана. Тады супрацоўнікі падводзілі нас да акна, якое выходзіла на будаўнічую пляцоўку побач, і пераканаўча распавядалі, што хутка тут з'явіцца Дзіцячы тэатр танца. Шчыра кажучы, я сумнявалася, бо ведаю, колькі дзесяцігоддзяў выбітнаму харэографу абяцаюць узвесці будынак для яго Тэатра балета, ды ўсё не пераходзяць ад слоў да справы. Аднак тут усе зоркі сышліся: праз тры гады Дзіцячы тэатр танца Барыса Эйфмана сапраўды прыняў першых гледачоў. Побач праз пэўны час адчыніцца новы будынак інтэрната для выхаванцаў школы — і тады на поўную моц запра-





1. Фасад тэатр танца.
2. Шматузроўневае фае днём ператвараецца ў рэкрэацыю для вучняў.
3. Арыгінальная свяцільня ў фае.
4. Зала тэатра.
5. Гледачы ў фае. *Фота Анастасіі Панкратавай.*


6.


8.

цуе задуманы Барысам Якаўлевічам унікальны балетны кампус, які аб'ядноўвае вучэбны і мастацка-адукацыйны комплексы.

У чым незвычайнасць гэтага месца? Новую пецярбурскую сцэну з залай на 500 месцаў абяцаюць зрабіць даступнай для ўсіх, зацікаўленых харэаграфіяй. Спадар Эйфман у шматлікіх інтэрв'ю паўтарае: ён стварае агульнагарадскі інавацыйны харэаграфічны цэнтр, дзе змогуць выступаць аматарскія калектывы, а таксама будуць ладзіцца адкрытыя майстар-класы ад лепшых балетмайстраў і творчыя лабараторыі для пачаткоўцаў у прафесіі. Такая адкрытасць сапраўды імпануе, бо часцей балетныя вучэльні — і ў нашых абшарах таксама — паказальна не заўважаюць іншыя харэаграфічныя школы, часцяком дыстанцыруюцца ад іх. Між тым ад творчага супрацоўніцтва і пры наяўнасці здаровай канкурэнцыі кожная з адукацыйных устаноў відавочна толькі б выйграла. Тэатр танца дзейнічае ў Пецярбургу з лістапада 2019 года, але паспеў арганізаваць гарадскі конкурс «Юны харэограф» для пастаноўшчыкаў ва ўзросце ад 10 да 18 гадоў. Вынікі яго пакуль не вядомыя, бо з-за каранавірусу фінал перанеслі. І ўсё ж памкненні знайсці новы імпульс для развіцця мастацтва танца навідавоку.

ПРЫБРАЦЬ МАТЭМАТЫКУ... З БАЛЕТНЫХ КЛАСАЎ

Цікавосткі пяціпавярховага навабуда на Петраградскім баку горада на гэтым не сканчваюцца. Увечары ў шматузроўневым фае збіраюцца гледачы, каб паглядзець спектаклі, білеты на якія маюцца ва ўсіх касах. А вось удзень гэтая прастора ператвараецца ў рэкрэацыю для вучняў Акадэміі. Такім чынам адзін будынак паралельна функцыянуе і як вучэльня, і як паўнавартасны тэатр.

Для пастановак прадугледжана ўсё, што патрэбна: акрамя галоўнай сцэны з сучасным тэхнічным абсталяваннем і глядзельняй у тры ярусы над партэрам, можна карыстацца рэпетыцыйнай залай, грымёркамі і майстэрнямі. І калі той жа вучэбны тэатр Беларускага харэаграфічнага каледжа з'яўляецца прасторай, патрэбнай пераважна для ўнутранага выкарыстання, то навабуд у Пецярбургу першапачаткова ствараўся менавіта як новая гарадская тэатральная пляцоўка.

Радуе, што пры гэтым выхаванцы Акадэміі могуць паўнавартасна карыстацца ўсімі памяшканнямі. Гаворка ідзе не толькі пра падрыхтоўку да выніковых канцэртаў і публічных выступленняў: у рэканструяваным будынку былой школы (менавіта да яе будаўнікі «далучалі» тэатральны комплекс) з верасня выкладаюць агульнаадукацыйныя дысцыпліны. Як памятаеце, у Акадэмію набіраюць з сямі гадоў, таму да апошняга часу матэматыку і мовы вывучалі ў залах, дзе ўздоўж сцен прымацаваныя балетныя станкі. Цяпер ва ўсіх чатырнаццаці рэпетыцыйных класах і вучэбнай зале-трансформеры будуць толькі танцаваць.

Калі з'явілася новая дадатковая прастора, установа замахнулася на адкрыццё новых адукацыйных праграм. Разам з танцоўшчыкамі Акадэмія Барыса Эйфмана збіраецца выпускаць спецыялістаў з сярэдне-прафесійнай падрыхтоўкай для пастановачных цэхаў тэатраў. Улетку адбудуцца першыя ўступныя экзамены для тых выпускнікоў 9-х класаў, хто марыць стаць мастаком-грымёрам ці заняцца рэжысурай асвятлення. Першых абяцаюць знаёміць з гісторыяй мастацтваў, псіхалогіяй, цырульнай справай, макіяжам, візажам і шматлікімі мастацкімі дысцыплінамі. Ад другіх патрабуецца досвед у фізіцы і інфарматыцы, бо ім будуць выкладаць асновы святлатэхнікі, электронікі, інжынернай графікі.

Такім чынам, Акадэмія ператварыцца ў вучэльню поўнага цыклу, што выпускае не толькі тых, каму выходзіць пад святло сафітаў, аднак і тых, хто ведае, як гэтыя самыя асвятляльныя прыборы выставіць найлепшым чынам, як у адпаведнасці з пэўнай задачай загрыміраваць танцоўшчыка. Так яны самастойна вырашаюць праблему, з якой даўно сутыкнуліся і беларускія калектывы: і ў нас, і ў іх сапраўдным галаўным болем з'яўляюцца пошукі тэхнічных спецыялістаў, дасведчаных у спецыфіцы тэатра.

ЭКЗАМЕН НА ЧЫСЦІНЮ КЛАСІКІ

Аднак вернемся непасрэдна да гала-канцэрта выхаванцаў Акадэміі. Ён складаўся з дзвюх частак. У першай давалі III дзею «Пахіты» ў рэдакцыі Юрыя Бурлакі, мастацкага кіраўніка Акадэміі танца (рэдакцыя адноўлена паводле гістарычных запісаў). У другой прэзентавалі балет «Мусагет» самога Эйфмана, прысвечаны харэографу Джорджу Баланчыну.

Выбар такіх палярных пастановак зразумелы: Акадэміі трэба было засведчыць, што выхаванцы з аднолькавай упэўненасцю могуць выконваць як класіку, так і мадэрн. З першым у шэрагу прафесійных харэографаў і бацькоў будучых артыстаў заўсёды было звязана найбольш перасцярог.


7.


9.


10.


12.

Як памятаем, з сямі гадоў будучыя танцоўшчыкі пачыналі вывучаць рытмапластыку, гімнастыку, пластычную выразнасць, з пятага класа ім уводзілі не толькі традыцыйныя харэаграфічныя дысцыпліны, але і падключалі танец-мадэрн. Да ўсяго ў абавязковы расклад на тыдзень уваходзілі спартыўныя дысцыпліны, якія выкладалі майстры спорту па мастацкай, спартыўнай гімнастыцы, а таксама па акрабатыцы.

Некаторыя сумняваліся, ці не будзе пры такім падыходзе класічны складнік занядбаны? Тлумачэнні, што класічны танец выкладаюць выпускнікі Акадэміі рускага балета імя Ваганавай, не ўсіх супакойвалі. У першыя гады здараліся выпадкі, калі пасля заканчэння пачатковых класаў бацькі вялі выхаванцаў Эйфмана на ўступныя экзамены ў Ваганаўку. «Пахіта», пастаўленая па ўсіх канонах самага класічнага для нашых краін харэографа Марыюса Пеціпа, красамоўна развейвае сумненні. Тут навідавоку зладжанасць кардэбалету, эфектнасць салістаў, чысціня малюнка, дакладнасць рухаў, вышыня скачкоў і бездакорнасць падтрымак. Юрый Бурлака заняў у спектаклі вучняў усіх узростаў, ад выхаванцаў пачатковай школы — яны выконвалі дзіцячыя паланез і мазурку — да старшакласнікаў. У партыі Пахіты я пабачыла Анфісу Ашчэпкаву: дзяўчыне яшчэ паўтара года вучыцца да атрымання дыплома, аднак ужо сёння бачна, што выдатныя фізічныя даныя і тэхнічнасць спалучаюцца з акцёрскім талентам. Забягаючы наперад, скажу: старэйшыя класы ўжо рэпеціруюць «Сільфіду», у планах Барыса Якаўлевіча яшчэ некалькі маштабных балетаў для вучняў. Ці будзе хто спрачацца, што Акадэмія здала экзамен на чысціню класічнага танца?

БАЛАНЧЫН «НА ШЧАСЦЕ»

Класіка патрабавала ад выканаўцаў поўнай канцэнтрацыі і самакантролю. Звычайная публіка гэта наўрад ці прыкмеціла: шматлікія заняткі па акцёрскім майстэрстве не прайшлі дарэмна, таму выхаванцы цудоўна трымаліся на сцэне і нават падчас выканання самых складаных піруэтаў не забывалі ўсміхацца. У «Мусагеце» ж вучні відавочна пачалі атрымліваць задавальненне ад свайго выступлення. Падаецца, ім больш утульна ў сучаснай пластыцы.

Без гэтага спектакля першыя выступы ў Дзіцячым тэатры танца ўявіць немагчыма. Эйфман заўсёды захапляўся Джорджам Баланчыным, адным з галоўных харэографаў XX стагоддзя, дзякуючы якому мастацтва танца так моцна эвалюцыянавала. Цікава, што ў самой Акадэміі ўсталяваная скульптура Баланчына, і дзеці па ўзніклай традыцыі падыходзяць да яе напярэдадні экзаменаў ці выступленняў, каб патрымаць генія за руку — «на шчасце». Пагадзіцеся, адкрыць доўгачаканы Тэатр танца спектаклем, дзе галоўным героем з'яўляецца Баланчын, было вельмі сімвалічна.

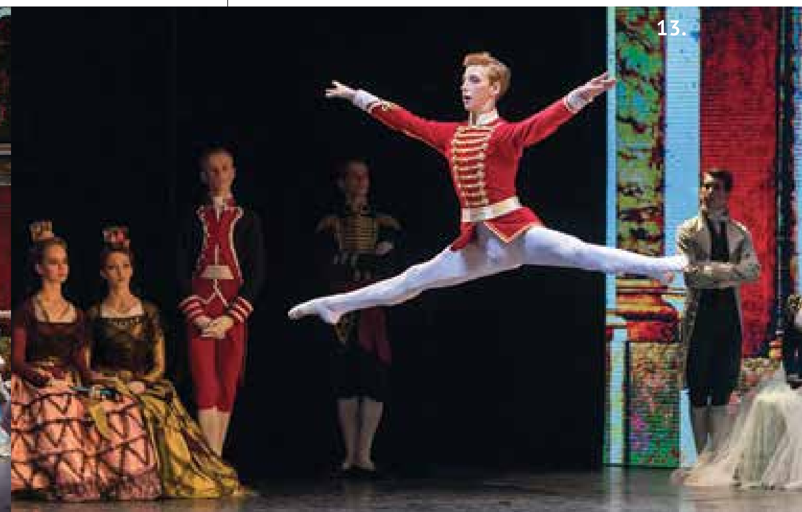
Нагадаю: першапачаткова ў 2004 годзе Барыс Эйфман свой балет-прысвячэнне Баланчыну паставіў для New York City Ballet, пасля перанёс ва ўласную трупу. Журналістам Барыс Якаўлевіч прызнаваўся, што сумняваўся, ці адолеюць дзеці складаную пластыку. Зразумела, спектакль быў адрэдагаваны для юных выканаўцаў, а на партыю Баланчына запрасілі Алега Маркава, саліста Тэатра балета Эйфмана.

Дзеянне разгортваецца ў балетнай зале, ва ўспамінах пра пастаноўкі, поспехі, закаханасці і расчараванні. У ролі муз харэографа выступалі Алена Угрумава, Анфіса Ашчэпкава і Дар'я Папова — у кожнай танцоўшчыцы свае характар, тэмперамент і адметная пластыка. Дарэчы, гэтая відавочная розніца ва ўзросце паміж галоўным героем і сапраўды юнымі грацыямі нечакана надала спектаклю дадатковае адценне смутку і пяшчоты па тым, што даўно мінула і безнадзейна страчана.

Як вядома, для пастаноўкі свайго «Апалона Мусагета» Баланчын абраў партытуру Стравінскага. У Эйфмана музычная аснова іншая. Грузінская народная музыка ў спалучэнні з засяроджанасцю Баха і трапятлівымі сумневамі Чайкоўскага дазваляе выхаванцам Акадэміі на працягу ўсяго дзеяння змяняць палітру эмоцый і максімальна выяўляць уласную энергетыку. Яны добра засвоілі складаны харэаграфічны малюнак — зразумела, пластычная лексіка кардынальна адрознівалася ад патрабаванняў першай дзеі гала-канцэрта. Здаецца, Акадэміі танца Барыса Эйфмана сапраўды ўдалося дасягнуць сваёй мэты: падрыхтаваць танцоўшчыкаў, якія змогуць аднолькава пераканаўча ўвасабляць як сучасныя, так і традыцыйныя плыні харэаграфіі.

6. «Мусагет». Урок у балетным класе.
7. Анфіса Ашчэпкава (Пахіта).
8. Сцэна з балета «Мусагет».
9, 11, 13. Сцэны з балета «Пахіта».
10. Алег Маркаў і Кацярына Варламава ў спектаклі «Мусагет».
12. «Мусагет». Фінал спектакля.
Фота Яўгена Матвеева, з афіцыйнага сайта Дзіцячага тэатра танца Барыса Эйфмана.


11.


13.

Па-за **канонам**

ВОБРАЗ ВАЕННАГА ПАКАЛЕННЯ Ў СПЕКТАКЛЯХ МАЛАДЫХ РЭЖЫСЁРАЎ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Юбілейныя даты Перамогі савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне і вызваленні Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў час-почас прыўносяць у тэатральны рэпертуар прэм᾽еры, а заўважная перыядычнасць выдае на традыцыю. У Дзяржаўным драматычным тэатры БССР імя Янкі Купалы спектаклі пра Вялікую Айчынную выходзілі ўжо ў першыя паваенныя гады — іх ставілі, глядзелі і выконвалі сведкі рэальных падзей. Як жа сёння працуюць з гэтай складанай тэмай рэжысёры, чые дзядулі і бабулі — «дзеці вайны»? Найбольш вартыя ўвагі пастаноўкі, у якіх маладыя рэжысёры пазбягаюць штампаў (вайсковая форма, камуфляж, бутафорскія зброя і тэхніка, кадры ваеннай хронікі), — бальшыню гэтых прац можна ўбачыць у бягучым рэпертуары беларускіх тэатраў.



Узорам сучаснага засваення псіхалагічнага рэалізму выступае спектакль «Саня, Ваня, з імі Рымас» Уладзіміра Гуркіна ў Беларускім дзяржаўным маладзёжным тэатры (прэм'ера — 2014 год). Сцэнічны твор рэжысёркі Таццяны Аксёнкінай імкнецца да кінематаграфічнай эстэтыкі, шмат у чым характэрнай для паваеннага савецкага тэатра: у сцэнах пралогу і эпілогу мільгае святло, гучыць запіс «Песні пра Радзіму» з кінастужкі «Цырк», погляды нерухомых герояў накіраваныя ў залу, нібы прыкутыя да кінаэкрана, — здаецца, што з мінулага яны глядзяць у вочы сваім нашчадкам.

Спектакль вылучае надзвычай удалая гістарычная адпаведнасць гарнітураў, рэквізіту, дэталяў сцэнаграфіі, у тым ліку дасягнутая з дапамогай аўтэнтычных рэчаў (мастачкі — Вольга Грыцаева і Вікторыя Ця-Сен). Памост, асталяваны правей за цэнтр сцэны, нібы раствараецца ў небе, працягваецца на задніку малюнкам лесасплаву, які звужаецца ля ўмоўнай лініі гарызонту і вянчаецца каласальным дыскам свяціла (у розных сцэнах як сонца, так і поўні) — славянскім дахрысціянскім знакам, што набывае розныя колеры ў залежнасці ад часу сутак і вобразна-сэнсавага акцэнту. Калі ў фінале першага акту ў дом урываюцца чэкісты, перакульваючы мэблю, жанчыны ўзыходзяць на памост і падымаюць позіркі да сонца — сакральнага народнага абярэга.

Наталля Анішчанка (Аляксандра), Яўген Іўковіч (Іван), Сяргей Шаранговіч (Рымас), Любоў Пукіта (Сафія), Ганна Лаўхіна (Ганна), Аляксандр Пашкевіч (Пётр) і Вольга Давыдава-Раік (Жэнька) ствараюць выдатны і рэдкі для сучаснага беларускага тэатра ансамбль: выканаўцы не грэбуюць сцэнічнымі

ныя жамойцкія традыцыі, распавядаючы Івану пра старажытную ініцыяцыю з дванаццаццю вогнішчамі.

Музычныя фрагменты гучаць з рэпрадуктара, які то ўключаецца, то змаўкае — гэта спрыяе стварэнню выявы пэўнага гістарычнага перыяду. Запіс песні «Чакай мяне» з патэфоннай кружэлкі 1940-х накладаецца на канфлікт Івана і Аляксандры ў сцэне Іванавага вяртання. Дыхтоўны рэжысёрскі прыём робіць яе эмацыйна выразнай і кантрасна-асацыятыўнай (музычнае афармленне — Міхаіл Кораneў, сцэнічны бой — Канстанцін Міхаленка).

У спектаклі Гомельскага абласнога драматычнага тэатра «Ён. Яна. Вайна» паводле «Альпійскай балады» Васіля Быкава (прэм'ера — 2015 год) размаўляюць па-беларуску, па-руску, па-нямецку і па-італьянску, а рэжысёр і аўтар інсцэноўкі Павел Харланчук-Южакоў уводзіць у дзеянне маўклівага алегарычнага персанажа — персаніфікацыю Вайны. Гэта бясполая азвярэлая істота, якая марадзёрнічае, корпаючыся ў абутку забітых ваеннапалонных (ім аформлена авансцэна), і голас эга, узмоцнены пагрозлівым рупарам, і ўвасабленне фашысткай аблавы, і гаротны змерзлы нямецкі салдат. У фінале Вайна набывае абрысы чорнага павука, а потым — кажана, якога беларуская міфалогія надзяляе хтанічным пачаткам і які ўвасабляе смерць.

Фонам для лірычнай аповесці Васіля Быкава робіцца адвечная маляўнічая прыгажосць Альпаў. Сцэнаграфія мастака-пастаноўшчыка Андрэя Меранкова адлюстроўвае свінцова-шэры свет раскіданых рэчаў з нядаўняга дзяцінства Джуліі (скрынкі з-пад капелюшоў, жаночыя торбачкі, патэфон, конік-гушкалка, лялечная калыска і да т.п.) у спалучэнні з аб'ектамі рэчаіснасці канцлагера (назіральная вышка як цэнтральны элемент сцэнаграфіі, абутак вязняў лагераў смерці). Касцюмы Івана (Андрэй Шыдлоўскі) і Джуліі (Марыя Хадзякова) — паласатыя робы з чырвонымі мішэнямі на спінах. Такой самай паўстае і Вайна, увасобленая залежнай ад глабальнай гісторыі чалавецтва.

Усе персанажы спектакля выглядаюць хваравітымі і псіхічна неўраўнаважанымі, пакуль жыццё Івана і Джуліі не агорнецца сапраўдным цудам. Суроваму хлопцу з беларускай вёскі італьянка адкрывае свет нечуваных, неверагодных эмоцый — гэта выяўляецца ў кантрасных пачуццёвых эпізодах

1.


2.

зносінамі і ўзаемнай увагай. Артысты давялі да дасканаласці маўленчыя характарыстыкі персанажаў, адшукаўшы ўдалыя прыклады ўральскага ды іншых рускіх дыялектаў у вымаўленні і лексіцы, а таксама выкарыстоўваючы прыпеўкі, прастамоўе, рускія народныя і казацкія песні, агульныя пабытовыя падрабязнасці сцэнічнага існавання. Усе выразна-вобразныя сродкі маюць лагічнае тлумачэнне, а ўчынкі герояў — сацыяльны кантэкст і матывацыю. Да прыкладу, Рымас Паціс паходзіць са ссыльных літоўцаў часоў Расійскай імперыі. Ён дэманструе адрозны ад іншых персанажаў тэмперамент і менталітэт, не забываецца на род-


3.



4.

і сцэне, дзе Джулія раніцай абсыпае спадарожніка пунсовымі макамі. Глыбінны лірызм аповесці Васіля Быкава даводзяць візуальна-метафарычныя сцэны Вайны ў суправаджэнні музыкі Глюка і Бізэ.

Паводле аповесці Васіля Быкава «Пайсці і не вярнуцца» ў аўтарскім тэатральным праекце прадставіў аднайменны спектакль рэжысёр Андрэй Саўчанка (прэм'ера — 2017 год). Праца над спектаклем адбывалася ў межах навучальнага працэсу на кафедры майстэрства акцёра Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў у майстэрні Мікалая Кірычэнкі; гатовы твор паказвалі ў этнацэнтры «Рагна» і Мемарыяльным музеі-майстэрні Заіра Азгура, які міжволі ператвараў дзеянне ў смяротна небяспечны транзіт персанажаў сярод зданяў і савецкіх ідалаў.

У пастаноўцы выяўлены пільная цікавасць рэжысёра да літаратурнай першакрыніцы — да экзістэнцыяльнага свету пісьменніка Быкава, дзе нароўні з персанажам неверагодна важныя акалічнасці, у якіх той апынаецца. Тэкст ад аўтара ўкладаецца ў вусны персанажаў. Здаецца, у адмысловых акалічнасцях яны кажуць пра сябе ад трэцяй асобы, што апраўдвае стан афекту.

Мінімалісцкая экалагічная сцэнаграфія спалучаецца з аўтэнтычнымі народнымі гарнітурамі (спектакль аформлены самім рэжысёрам). Чырвоны колер рознай насычанасці і агрэсіўнасці афарбоўвае сцэну начнога кашмару Зоські і любоўную сцэну, у якой героі засыпаюць адно аднаго сенам.

У камерным спектаклі, на адлегласці рукі ад гледача, адыгрывалі свае ролі пах сена і жывы гукапіс (крокі па галінках, якія ломяцца, шамаценне сухой саломы, плёскат вады ў вядры), пяшчотны шэпт Зоські, псіхалагічнае адчуванне тактыльнасці (камень у сцэне з мерцвякамі). Рэжысёр дасціпна, нешаргова і ўдала выбудаваў вобразна-пластычныя сцэны: пераправу герояў праз раку на лодцы, першую сустрэчу Зоські з Антонам, завею (узмах дзвюма белымі хусткамі, як палёт птушкі) і г.д.

Выкананне Дар'і Пармяненкавай (Зоська) вылучаў значны эмацыйны дыяпазон настрояў і выдатная выразнасць мімікі, аднак Мікалай Верабей (Антон) быў пэўна статычным і прадказальным у сваім вобразе (затое падаўся вельмі цікавым і ўнутрана, і ў фізічным увасабленні ў сцэне з забітымі — персанажу зводзіла скулы і ён імпульсіўна намотваў на руку вяроўку). Амаль маніякальная агрэсія Антона хавала ягоны страх за сваё жыццё, а ягоныя дачыненні з Зоськай падкрэслівалі канфлікт і проціпастаўленне мужчынскага і жаночага светаўспрымання. Выкарыстоўваўся і характэрны для пастановак Андрэя Саўчанкі прыём кантактнай імправізацыі — калі Зоська прасіла гледачоў развязаць ёй рукі пасля ўцёкаў з сялібы.

Крос-культурных сімвалаў поўны спектакль «Зямля Эльзы» Яраславы Пулінові́ч, пастаўлены Аленай Ганум у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы (прэм'ера — 2019 год). Аднавяскоўкі Эльзы, акрамя наўпростага, рэальнага ўвасаблення, атрымліваюць яшчэ і інфернальнае — як мойры ў традыцыйных нямецкіх галаўных уборах заможных сялянак, адначасова падобных да прыстойных савецкіх грамадзянак. Яны і беларускія народныя песні выконваюць, прыпадабняючыся да своеасаблівага антычнага хору — у спевах перадаецца эмацыйная рэфлексія і сацыяльная ацэнка (музычнае афармленне Віктара Кісценя). У сваёй тагасветнай іпастасі кабеты практычна ўвесь час знаходзяцца на сцэне, не адцягваючы глядзельню ад асноўнага дзеяння, — нібы сочаць за Эльзай, ствараючы вобраз яе сумлення, абавязку і паходжання. Яны ж — чорныя куры-квахтухі і варанне, якое ўяўляе бяскаляровая большасць (у адрозненне ад «ружовай вароны» Эльзы Наталлі Качатковай).

Сцэнічная прастора вырашана Кацярынай Шымановіч і Сяргеем Ашухам як пластмасавы лялечны дамок, разбіты на сектары-пакоі — месцы дзеяння. Гарманічная палітра спектакля пабудаваная на элегантным спалучэнні белага, чорнага, шэрага адцення «нарвежскі лёд» і ружовага колераў.

Галандская бульба ідэальна правільнай формы нагадвае гладкае белае каменне — гэта сізіфава праца нешчаслівага жыцця Эльзы, і тыя камяні, якія ў яе, як у Марыю Магдаліну, гатовыя кінуць аднавяскоўцы. Толькі трыццацігадовая буфетчыца Марына (Марта Голубева) падтрымлівае Эльзу Аляксандраўну ў яе адносінах з Васілём Ігнатавічам (Мікалай Кучыц) і па-простаму

захапляецца гэтым каханнем. Сербануўшы гарэлкі, Марына з беларускім акцэнтам спявае «Je suis malade» з рэпертуара Dalida. Сутыкненне нямецкага абавязку і французскага драматызму нараджае асацыяцыі з вобразамі, створанымі Эдыт Піяф, з яе «La vie en rose».



5.

6.

Яраслава Пуліновіч напаўняе каханне Васіля Ігнатавіча і Эльзы Аляксандраўны красамоўнымі адсылкамі да культурных архетыпаў: яны — Прынц і Папялушка, Кай і Герда, Рамэа і Джульета (цытата з савецкай кінастужкі «Дзяўчаты» ў дадзеным выпадку залішняя). Прасцякаватымі, неаб'ёмнымі выглядаюць у спектаклі вобразы сына Васіля Ігнатавіча Віктара (Міхаіл Зуй), ягонай нявесткі Ізабэлы (Яўгенія Кульбачная), Эльзавай дачкі Вольгі (Кацярына Яворская) і ўнучкі Дашы (Таццяна Дзянісава). Сапраўднае суцяшэнне для Вольгі — самота, яна нібыта падзяляе яе з Эльзай, але грамадская думка, традыцыі, нованароджаная праўнучка Эльзы робяцца для Вольгі важнейшымі за маці (закладзеная савецкім менталітэтам перакананасць, што жыць трэба не для чалавека побач з табой, а для абстрактных будучых пакаленняў, якім наканавана «ўбачыць камунізм»).

У «жаночым свеце», у грамадзе з дачкой, унучкай, жанчынамі з нялюбага народнага хору Эльза дзіўным чынам абсалютна адасобленая, нават Вольга з Дашай не падобныя да яе, дачка ўпэўнена трымае бок нябожчыка бацькі — мужчыны жорсткага і прымітыўнага. Вольга ў сцэне напружанай размовы з маці напярэдадні яе вяселля з Васілём Ігнатавічам (якое патрапляе перапыніць) паводзіць сябе як капрызлівае дзіця, а зусім не як мудрая і дасведчаная жанчына, якую так хораша ўдае. У фінале гучыць запіс гутаркі Эльзы з памерлым упадабанкам і робіцца відавочным: Васіль Ігнатавіч кліча Эльзу да сябе. Ім трэба памерці, каб з'яднацца...

Ствараючы вобраз ваеннага пакалення 1940-х, маладыя рэжысёры аніякім чынам не спавядаюць тэатральныя каноны, актуальныя ў мінулым стагоддзі, але звяртаюцца да прынцыпаў псіхалагізму і нават да прыёмаў умоўна-метафарычнага мастацтва. Ракурс тэмы ссоўваецца ў бок унутранага свету герояў (калі дзеянне адбываецца ў ваенныя гады) і ў галіну праблем людзей трэцяга ўзросту (калі на сцэне наша з вамі сучаснасць — гэта сацыяльны статус і матэрыяльнае становішча, эйджызм, сямейна-бытавы гвалт і інш.). Аднак на любой тэатральнай мове для рэжысёраў новай генерацыі людзі ваеннага пакалення застаюцца жывым і шчырым маральным арыенцірам. Ⓜ

1, 6. Мікалай Верабей (Антон) і Дар'я Пармяненкава (Зоська). «Пайсці і не вярнуцца». Тэатральны праект Андрэя Саўчанкі. *Фота Алісы Ахрамовіч.*
2. «Зямля Эльзы». Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы. *Фота з архіва тэатра.*
3. Марыя Хадзякова (Джулія). «Ён. Яна. Вайна». Гомельскі абласны драматычны тэатр. *Фота з архіва тэатра.*
4, 5. «Саня, Ваня, з імі Рымас». Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр. Сцэны са спектакля. *Фота з архіва тэатра.*



Кропка нуль: **рэтраспектыва**

Анастасія Васілевіч

1.

Вакол сучаснай беларускай драматургіі вiруюць дыскусii на працягу двух дзесяцігоддзяў. Тэатразнаўцы і крытыкі вызначаюць яе як феномен, маўляў, айчынныя драматургі як бы знянацку пачалі пісаць настолькі актуальныя п'есы, што яны зрабіліся запатрабаванымі (і за мяжой!). Але менавіта ў нацыянальнай прасторы легітымацыя «новай драмы» адбывалася да такой ступені паступова-марудна, ажно цягнецца дагэтуль. Праўда, менавіта цяпер цікавасць да яе павялічваецца. Робіцца відавочным: сучасная беларуская драма патрэбная суайчыннікам, бо з'яўляецца ўсё больш спектакляў, лабараторый, праектаў чытак п'ес, мясцовых конкурсаў і фестываляў, дзе вызначальную ролю адыграе яна.

«Новая драма» — рэакцыя на крызіс ідэнтычнасці, які ўвогуле ўласцівы і для еўрапейскай прасторы ХХ—ХХІ стагоддзяў — з катаклізмамі, войнамі, глабалізацыяй ды тэхнізацыяй, і для постсавецкай рэальнасці. Менавіта пытанні ідэнтыфікацыі — рухавік сучаснай беларускай драмы, чые героі яшчэ не пазбыліся крызіснага светаадчування, а драматургі звяртаюцца да тэм самоты, фізічнага і ментальнага гвалту, крызісу стасункавання. Большае тэкстаў, напісаных жанчынамі, узнікае новая праблематыка, драматургіні даследуюць адносіны паміж кабетамі ў сям'і (дачка-матуля-бабуля), патэрны жаночай сацыялізацыі і дачыненні з мужчынамі.

Цягам дваццаці гадоў актыўна змяняюцца формы, у п'есах нашых аўтараў можна сустрэць не толькі жанравую дыфузію, але і трансгрэсію — літаратурны выхад за межы драматургіі. Раманізацыя еўрапейскай драмы пачалася яшчэ ў XVIII стагоддзі, аднак менавіта сёння праяўляецца так яскрава («празаічнасць» беларускіх п'ес, экспансія рэмаркі і наратыву) ды выклікае ў даследчыкаў і рэжысёраў цікавасць, агрэсію і пытанні. Галоўнае з іх — наколькі драматургія засталася драматургіяй.

Менавіта Павел Пражко адным з першых у рускамоўнай прасторы пачатку XXI стагоддзя зладзіў дыскусію вакол формы драматургіі, «падвёў сучасную п'есу да нейкай мяжы, за якой яна павінна змяніць свае прынцыпы». Эксперыментуючы, Пражко пашырыў функцыю рэмаркі, пачаў выкарыстоўваць падкрэслена наіўную альбо прымітыўную мову («Замкнёныя дзверы», «Злая дзяўчына»), выбудоўваць п'есы з інтэрнэт-слэнгу («Карына і Дрон»), уводзіць аўтарэферэнтныя выказванні («Гаспадар кавярні»), пісаць міждысцыплінарныя тэксты для тэатра («Салдат», «Я вольны»). Ягоная дзейнасць адыграла ролю тэндэнцыйнага штуршка для іншых аўтараў і прадэманстравала, што сучасны драматургічны твор большы, чым п'еса для тэатра.

Сёння беларускія «навадрамнікі» актыўна выкарыстоўваюць міждысцыплінарны падыход: пашыраюць жанравыя межы, дадаюць у тэксты фота-, аўдыя- і відэачасткі. Гэтыя п'есы *інтэрмедыяльныя,* заснаваныя на ўзаемадзеянні кодаў розных відаў мастацтва, што пашырае драматургічны інструментарый, спрые дакументальнасці. Адсюль паходзіць і актыўнае развіццё псеўдадакументальных (альбо макументарных) твораў. У адрозненне ад расійскай прасторы, дакументальная п'еса не атрымала шырокага распаўсюджання ў айчынным тэатры, аднак беларускія драматургі пераасэнсавалі жанр «вербацім» і дасціпна выкарыстоўваюць ягоныя складнікі. Аўтары пачалі звяртацца да лакальнага кантэксту (тапонімы, факты з новай і даўнейшай гісторыі, знакавыя для Беларусі падзеі), уздымаць пытанні нацыянальнай ідэнтычнасці.

Цікава, што за мяжой разважаюць пра «беларускую школу» драматургіі, якую ніхто не ствараў, не заахвочваў і якой, па сутнасці, няма! Пісаць драматургі пачынаюць самастойна, а школай для іх робіцца беларуская рэчаіснасць ды, як ні парадаксальна, менавіта адсутнасць нейкага драматургічнага «інстытута» ці мэтра. П'есы нараджаюцца ў пошуках адказаў на асабістыя сутнасныя пытанні. А тэорыяй айчынныя аўтары авалодваюць з тых крыніц, да якіх зручней дабрацца. Пры гэтым існуюць дзве інстытуцыі, што накіроўваюць драматургаў і дапамагаюць спраўдзіцца: Цэнтр беларускай драматургіі пры Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі і Беларускі свабодны тэатр. Апошні зрабіў вялікі ўнёсак у папулярызацыю беларускай драмы спектаклямі, майстар-класамі і Біенале беларускай драматургіі. Праўда, на сённяшні дзень дзейнасць гэтага тэатра ўжо не так шчыльна звязана з беларускай драмай, а конкурс прыпыніў сваё існаванне.





Цэнтр беларускай драматургіі, створаны ў 2007 годзе, быў перанесены на пляцоўку дзяржаўнага тэатра і пачаў сваю актыўную працу. Менавіта на лабараторыях цэнтра былі напісаны ці ўпершыню прэзентаваны шматлікія знакавыя п'есы («Гэта ўсё яна» і «С училища» Андрэя Іванова, «Ціхі шэпат сыходзячых крокаў» і «Любоў людзей» Дзмітрыя Багаслаўскага, «Блытаніна» Аляксея Макейчыка, «Ураджай» і «Злая дзяўчына» Паўла Пражко і г.д.). З 2012 года творы беларускіх драматургаў зрабіліся часткай рэпертуару Рэспубліканскага тэ-









атра беларускай драматургіі, а потым патрапілі і на іншыя пляцоўкі. Акрамя чытанняў, майстар-класаў і дадатковых падзей, Цэнтр стабільна арганізуе дзве лабараторыі — Міжнародную для прафесійных аўтараў і «Адкрывачку» для пачаткоўцаў. Сёлетняй вясной сумесна з тэатрам была арганізавана постіранічная выстава «Кропка нуль: рэтраспектыва» — яна змясціла калажы-партрэты беларускіх драматургаў і іх біяграфіі, у тым ліку альтэрнатыўныя. Артэфактамі выставы зрабіліся фотахроніка падзей і сусветная мапа пастановак паводле п'ес сучасных беларускіх драматургаў.





Каштоўнасць гэтай інстытуцыі не толькі ў папулярызацыі айчыннай драмы, але і ў стварэнні найноўшай тэатральнай супольнасці. Можна казаць ужо пра другое пакаленне драматургаў, рэжысёраў і акцёраў, якія пачынаюць на базе Цэнтра, — гэта найлепшы паказальнік ягонай дзейнасці. Калісьці там зарадзілася Студыя альтэрнатыўнай драмы (САД) у складзе Дзмітрыя Багаслаўскага, Віктара Красоўскага і Сяргея Анцэлевіча, а цяпер ён адкрывае новыя імёны беларускіх драматургаў (Алена Іванюшанка, Улада Хмель, Аляксей Макейчык, Аляксандр Савуха) і аб'ядноўвае вакол сабе маладых рэжысёраў (Яўгенія Давідзенка, Паліна Дабравольская, Лізавета Машковіч, Марыя Таніна, Ася Якаўлева). Усе яны актыўна ствараюць праекты паводле беларускай сучаснай драматургіі і плённа ўзаемадзейнічаюць.

Зацікаўленасць беларускіх рэжысёраў айчыннай драматургіяй — дасягненне апошняга дзесяцігоддзя. Дагэтуль можна пачуць, што сучасная драматургія, у тым ліку беларуская, не надта вартая ўвасаблення. Гэта зразумела: не кожны рэжысёр мае сілы, каб вынаходзіць новую сцэнічную мову — тую, якая будзе адпавядаць сучаснай п'есе; зручней абіраць штосьці зразумелае і жанравае. «Новая драма» вымагае новых пастановачных «ключоў» і сама па сабе часткова зрэжысараваная драматургамі. Але тэндэнцыя пазітыўная: за апошнія дзесяць гадоў з'яўляецца ўсё больш спектакляў па сучасных беларускіх п'есах. Пры гэтым пастаноўкі актуальнай айчыннай драмы дэцэнтралізуюцца — прэцэдэнты можна знайсці ў Віцебску, Брэсце, Гомелі, Магілёве, Бабруйску, Маладзечне (хоць асноўнымі інстытуцыямі ўсё ж застаюцца Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі і незалежны Цэнтр візуальных і выканаўчых мастацтваў «ART Corporation» — менавіта там адбываюцца прэм'еры па новых айчынных п'есах).

Якімі б аптымістычнымі ні былі прагнозы развіцця новай драмы, беларускія гледачы да яе ўсё яшчэ прыглядаюцца і прызвычайваюцца. Але «сучаснае мастацтва не ёсць ні заняпад, ні ўдасканальванне класічнага мастацтва, яно — зусім іншае мастацтва». Каб прыняць заканамерныя змены і ўплываць на іх, трэба ўтварыць для іх прастору. Ⓜ

1. Драматургіня Алена Іванюшанка, калаж у межах выставы «Кропка нуль: рэтраспектыва» ў РТБД.
2, 3. Эскіз спектакля «Сіямскія блізняты» па п'есе Юры Дзівакова ў культурным хабе «Ok16», рэжысёрка Марыя Таніна.
4. Прэзентацыя вынікаў VIII Міжнароднай драматургічнай лабараторыі ЦБД. Казахскі драматург Калганат Мурат і беларуская рэжысёрка Наталля Ляванава.
5. Майстар-клас у межах VIII Міжнароднай драматургічнай лабараторыі ЦБД. Куратар Радыён Бялецкі.
6. Расійская драматургіня Алена Ісаева — куратарка VII Міжнароднай драматургічнай лабараторыі ЦБД.
7. Спектакль «Усё нармальна», сумесны праект РТБД і ЦБД.
8. Чытанне п'есы «Ледзьве ўлоўныя мсціўцы» Аляксандра Савухі ў Брэсцкім драмтэатры, рэжысёр Дзяніс Фёдараў.
9. Чытанне п'есы «Шкура» Алены Іванюшанка з акцёрамі Брэсцкага драмтэатра, рэжысёр Дзяніс Фёдараў.
Фота Анастасіі Васілевіч.





«Эпітафія», 2020, 28 хв.
Рэжысёр Віктар Аслюк

Могілкі, як вядома, не толькі месца, дзе свет жывых сустракаецца са светам мёртвых, а яшчэ і выдатная магчымасць для культуралагічнага ды антрапалагічнага аналізу. У беларускім кантэксце могілкі азначаюць сустрэчу Захаду і Усходу, каталіцызму ды праваслаўя, мадэрнага індывідуалізму ды традыцыйнай сямейнасці.

Стужка Віктара Аслюка, якую ён рабіў разам са сваёй сталай суаўтаркай і памочніцай Вольгай Дашук, — невялікі, але надзвычай глыбокі падыход да азначанай тэмы. Як і амаль усе астатнія фільмы рэжысёра, «Эпітафія» імкнецца раскрыць таямнічую сутнасць беларускай душы ды нацыянальнай натуры. Фармальным героем фільма з'яўляецца складальнік інтэрнэт-рэсурсу беларускіх могілак Аляксей Бурдзянкоў, які стварае каталог магіл ды пахаванняў на пагостах у розных беларускіх гарадах ды мястэчках. Стужка амаль адразу адыходзіць ад звыклага для Аслюка жанру партрэта чалавека, натхнёнага сваёй справай, ды ператвараецца ў паэтычнае эсэ, сапраўднае пранікненне ў дзіўны свет надмагілляў, склепаў ды старых фотапартрэтаў на гранітных стэлах. Рахманы ды філасофскі аповед дзейнічае на гледача на некалькіх узроўнях, найперш эмацыйна. Той культурны пласт, які ўяўляюць з сябе месцы пахавання ў Беларусі, сканцэнтраваны ў «Эпітафіі» цягам няпоўных трыццаці хвілін і стварае вялікае ўражанне. Аб'ектыў Віктара Аслюка прадстаўляе могілкі ў выглядзе шэрагу дэталяў, фрагментаў і той, і «па-за той» рэчаіснасці, у якую, аказваецца, выдатна ўпісваецца сучасны беларус.

«Эпітафія» здымалася некалькі год, на розных могілках у розных беларускіх гарадах. Віктар Аслюк першым знайшоў выбітную магчымасць аб'яднаць нашу краіну і яе народ па дагэтуль нявыкарыстаным, але відавочным прынцыпе. Могілкі ў яго разуменні — адно з тых месцаў, дзе душа беларуса раскрываецца з асаблівага, нябачнага ў іншых абставінах боку. Так, «Эпітафія» пры ўсёй сваёй універсальнасці становіцца своеасаблівым партрэтам беларускай нацыі. І той яе часткі, што даўно ўжо адпачывае пад кірылічнымі ды лацінскімі надпісамі, і той, якая некалькі раз на год прыходзіць у госці да першай, і той, што зрабіла могілкі месцам сваёй зацікаўленасці і працы. Фільм гучыць як эпітафія былому, у якім відаць будучыню.

«Мне патрэбны твае абдымкі», 2020, 18 хв.
Рэжысёр Андрэй Куціла

Прастора беларускага болю ціхая і незаўважная. Яна рэдка перасякае межы асобнай сям'і. Не так часта пашыраецца да абшару дзяржавы або грамады. З болем і бядою беларусы маюцца збольшага паасобку. Як у выпадку з гераінямі стужкі Андэя Куціла: Таццяна і Валянціна змагаюцца з болем у літаральным сэнсе слова. Ужо пяць дзесяцігоддзяў Валянціна глядзіць за сваёй прыкаванай да ложка дачкой. Хвароба напаткала Таццяну адразу пасля нараджэння. Нягледзячы на бяду, жанчына піша вершы і малюе, але гэта, зразумела, можа служыць толькі вельмі слабай заменай паўнавартаснаму існаванню. Усё жыццё Таццяны прайшло ў ложку, а жыццё яе маці — побач з ложкам дачкі.

Кароткі фільм Андрэя Куцілы — нягучнае, трапнае выказванне, прасякнутае шчырым спачуваннем аўтара да сваіх гераінь. Рэжысёр (а таксама і аператар, Андрэй Куціла і на гэты раз быў без здымачнай групы) пазбягае прыкмет сентыментальнасці, не спекулюе на эмоцыях. Трагедыя Валянціны і яе дачкі — гэта канфлікт не з хваробай ці дзяржавай, а з самім лёсам, жорсткім ды непахісным.

Фільм пабудаваны як двайны партрэт старой маці і яе прыкаванай да ложка дачкі. Аўтар выкарыстоўвае свой звычайны прыём адхілення, назірае за сітуацыяй быццам звонку, будуе кадр так, што аб'ектыў камеры ды сама камера амаль увесь час знаходзяцца па-за межамі інтымнай прасторы гераіні. Самыя яркія, самыя балючыя рэчы Андрэй Куціла пакідае за кадрам, самае страшнае разгортваецца ва ўяўленні і душы гледача. І гэты прыём мае неверагодную моц.

Тактоўнасць, адна з самых заўважных рыс Андрэя Куцілы як творцы, знайшла тут найвышэйшае ўвасабленне. Прыхаваныя ды стрыманыя эмоцыі — знешняя прыкмета беларускага тэмпераменту: усё, што можна было выплакаць і выказаць, гераіні стужкі выплакалі і выказалі шмат гадоў таму. Аўтарскі боль і смутак ад бяссілля змяніць незваротнае ў фільме перакладзены на кадры прыроды, буру і вецер, што ўрываюцца ў вёску, дзе жывуць гераіні. Кантраст навакольнага свету прыроды і ўнутранага канфлікту герояў — яшчэ адна рыса фільмаў Андрэя Куцілы, якая напоўніцу выкарыстана ў стужцы «Мне патрэбны твае абдымкі».









«Нябачаны рай», 2019, 52 хв.
Рэжысёрка і аўтарка сцэнарыя Дар'я Юркевіч
Аператары Ксенія Васілёўкіна, Ігар Чышчэня пры ўдзеле Ігара Бышнёва

Адным з моцных вобразаў гэтай стужкі сталі дужыя, флегматычныя зубры ў перспектыве пакрытых інеем казачна прыгожых дрэваў. На першы погляд, шматлікія персанажы «Нябачанага раю» нібы тыя запаведныя волаты, спакойныя ды індыферэнтныя да свайго шматгадовага становішча. Жыхары пакутнай Брагіншчыны падпарадкоўваюць жыццё этапам прыроднага ды сельскагаспадарчага цыклу, знешнія падзеі прыходзяць да іх зрэдку, у выглядзе навін у тэлевізары або смартфоне, і на іх быццё наўпрост уплыву не аказваюць.

Фільм Дар'і Юркевіч распавядае гісторыю адной вясковай сям'і, відавочна, тыповую для тутэйшых мясцін. Маці, тры дачкі школьнага ўзросту ды малодшы сын ужо колькі гадоў жывуць без мужчынскай рукі, заўчасна і раптоўна памерлага зусім маладым бацькі, вядуць звыклую вясковую гаспадарку з каровай, парсючкамі ды ўсімі выбягаючымі адсюль дэталямі. Апошнія нават для беларускага гарадскога гледача спачатку выглядаюць сапраўднай экзотыкай. Што казаць пра гледачоў у іншых краінах! Аднак «Нябачаны рай» толькі з самых першых кадраў можа падацца нейкім экскурсам у вясковае жыццё. З кожным наступным эпізодам паступова раскрываюцца яго персанажы, тая самая сям'я без бацькі, яе нязмушанае жыццё, сціплы побыт і простыя жаданні.

За гаспадарчымі клопатамі, быццам бы выпадковымі дыялогамі ды рэплікамі, паходамі ў школу і падрыхтоўкай да выпускнога вечара адной з дзяўчынак мінае цэлы год. Аўтарка, і за ёй глядач, востра адчувае змены сезонаў: «Нябачаны рай» паступова засмоктвае сваёй атмасферай ды прыбліжанасцю да прыроды. У фільме абыгрываецца відавочны парадокс сутыкнення пастаральнага жыцця, няхай сабе часам надта нязвыклага для рафінаванага вока «цывілізаванага» жыхара мегаполіса, і нябачнай небяспекі чарнобыльскай зоны, пра якую ў фільме нагадваюць характэрныя знакі ды шлагбаумы на ўездзе ў той самы лес з зубрамі. Праз, здавалася, зусім просты сюжэт з чаргаваннем бытавых замалёвак з пейзажнымі прыгажосцямі раптам праступае сапраўдная трагедыя і канкрэтнай сям'і, і канкрэтнай зямлі, і канкрэтнай краіны.

«Тры таварышы», 2019, 71 хв.
Рэжысёр і аўтар сцэнарыя Уладзімір Казлоў
Аператар Святаслаў Балгарчук
У ролях: Яўгеній Зарубін, Іван Шарый, Андрэй Ясінскі

Пяты поўнаметражны ігравы фільм вядомага рэжысёра і пісьменніка магілёўскага паходжання працягвае лінію яго папярэдніх работ. «Тры таварышы» — натуралістычнае апусканне ў бязлітасны свет сучаснай рускамоўнай рэчаіснасці. Амаральнасць, адсутнасць перспектыў і бессэнсоўнасць існавання вылучае маладых герояў стужкі. Яны нібы сашлі са старонак прозы самога Уладзіміра Казлова — лапідарнай ды гранічна жорсткай і да персанажаў, і да рэчаіснасці, і да пачуццяў чытача.

Як і ў сваіх мінулых фільмах, Уладзімір Казлоў дэманструе брутальныя фрагменты з жыцця маладых людзей, якія ў пэўны момант становяцца перад праблемай маральнага выбару. Агаломшаныя нечаканай псеўдасвабодай, героі стужкі «Тры таварышы», самі таго не разумеючы, ператвараюцца ў зладзеяў. Здабытак Уладзіміра Казлова як аўтара ў тым, што ён не чытае гледачу відавочную мараль, але добра расстаўляе акцэнты. Яго новая карціна, як і папярэднія «Анамія» і «Як мы захочам», — відавочны памфлет супраць існага грамадскага ладу жыцця, яго жорсткасці і амаль адкрытага амаралізму. Маладзёны, якія патрапілі ў пастку ўседазволенасці, — ужо не праславутыя гопнікі з ранніх знакамітых літаратурных твораў аўтара, а паўнавартасныя шараговыя члены новага капіталістычнага грамадства.

Як і ранейшыя стужкі, гэтую Уладзімір Казлоў зняў з мікрабюджэтнымі сродкамі, што, на дзіва, не перашкаджае мастацкаму эфекту фільма, а, наадварот, дапамагае. Роўд-муві па начных сутарэннях паўночнай расійскай сталіцы зафіксавана ў вельмі натуралістычным, амаль дакументальным ключы. У «Трох таварышах», зразумела, нават блізка няма сусветнавядомых архітэктурных прыгажосцяў Санкт-Пецярбурга, вонкавы і сутнасны бакі фільма тут супадаюць. Часам пэўная нязмушанасць і прастата акцёрскай ігры патыхае аматарскімі нотамі, а тэхнічны ўзровень здаецца надта простым, што, аднак, дадае карціне пэўнага натуралізму і у лепшы бок адрознівае яе ад фільмаў з куды большымі бюджэтамі і меншым сэнсам.

Падрыхтаваў Антон Сідарэнка.





Дар'я Юркевіч. Паспрабаваць розныя палітры

Антон Сідарэнка

1. Рэжысёрка Дар'я Юркевіч.
2. «Мышалоўка». 2019.
3. «Пасха Хрыстова». 2015.
4. «Баба, Ваня і каза». 2014.

1.

Рэжысёрка Дар'я Юркевіч у свой час скончыла факультэт экранных мастацтваў БДАМ, а потым атрымала запрашэнне ў школу Le Fresnoy у французскім Туркуэне. Цяпер яна лічыцца адной з самых перспектыўных аўтарак у нацыянальным кіно і кожны яе праект сустракае вялікую цікаўнасць. Апошняя па часе праца Дар'і Юркевіч — знятая на студыі «Летапіс» Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» дакументальная стужка «Невядомы рай» — з поспехам прайшла ў конкурснай праграме фестывалю Visions du Reel, які сёлета з сумнавядомых прычын праходзіў у анлайн-фармаце. Яе папярэднія фільмы — іграваня «Баба, Ваня і каза», «Мышалоўка», дакументальная «Пасха Хрыстова», розныя, але кожны па-свойму прыцягальны, — нязменна суправаджаліся шматлікімі водгукамі.
Шырокае кола кінематаграфічных прыёмаў, жанраў і вольнае існаванне адразу ў дакументальнай ды іграваой іпастасях не магло не зацікавіць наша выданне, на пытанні якога Дар'я Юркевіч і адказала.

Пасля паказу «Невядомага раю» на сайце фестывалю Visions du Reel 2020 табе сталі прыходзіць лісты гледачоў. Пра што яны, якія пытанні ў асноўным задаюць?

— Мяркуючы па ўсім, мой фільм выклікаў вялікую цікаўнасць. Прыходзяць не столькі лісты з пытаннямі, колькі водгукі гледачоў. У асноўным гэта прыемныя словы ў наш бок. Вядома, такая ацэнка вельмі радуе. Але я лічу добрыя водгукі не так кампліментамі ў мой адрас і ў адрас маёй здымачнай групы, як ацэнкай таго, наколькі глыбока мы пагрузіліся ў наш матэрыял. І, у прынцыпе, сілу рэжысёра я б ацэньвала менавіта па гэтым параметры — наколькі глыбока дакументалісту атрымалася пагрузіцца ў рэальнасць.

Рэакцыя гледача прымушае змяняць пункт гледжання на ўласную творчасць?

— Не столькі мяняць, колькі працягваць займацца творчасцю. Пасля кожнага фільма я задаю сабе пытанне: а ці варта займацца кіно далей? Справа ў тым, што, я лічу, у кожнага аўтара ёсць свой ліміт на творчасць, і, галоўнае, гэты ліміт не перавысіць. Вось водгукі на «Невядомы рай» дазваляюць спадзявацца, што мой асабісты ліміт пакуль не перавышаны, і працаваць далей.


2.

«Невядомы рай» многімі ўспрымаецца як феміністычная карціна. Ці так гэта з твайго пункту гледжання і ці лічыш ты сябе феміністычным аўтарам? Наколькі гэтая праблема важная для цябе?
— Думаю, што называць «Невядомы рай» феміністычнай карцінай — гэта шмат у чым перакручваць. Феміністычныя фільмы першапачаткова маюць на ўвазе феміністычны водгук у гледача, а я адразу нічога падобнага не мела на ўвазе. Для мяне важней жаночы погляд на праблему, калі ўжо гаворка ідзе пра тое, калі фільм здымае рэжысёр-жанчына. Менш за ўсё я б хацела, каб маё кіно лічылі ці разглядалі як феміністычнае. У прынцыпе, у сучасным


3.

грамадстве жанчына, хутчэй, перагружаная абавязацельствамі і праблемамі, якія яна павінна вырашаць, чым абмежаваная ў нейкіх свабодах.
Якія твае рысы і рысы гераінь «Невядомага раю» блізкія?
— Складана, практычна немагчыма адказаць на гэтае пытанне. Я сама жыву ў вёсцы, гадую там дзіця, нельга сказаць, што я занадта далёкая ад сваіх гераінь. Вядома, каб здымаць фільм, працаваць са сваімі гераінямі, мне

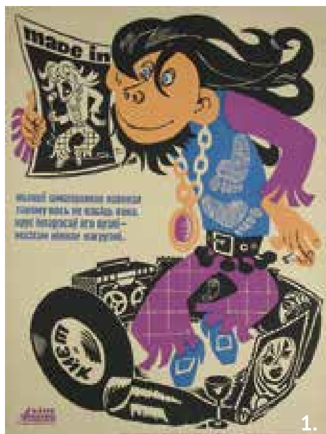

4.

трэба было ўвайсці з імі ў кантакт, сінхранізавацца з імі. У нейкай ступені растварыцца ў іх. У прынцыпе, так паступаюць усе рэжысёры-дакументалісты — без разумення сваіх герояў стужка не атрымаецца. Галоўнае, што трэба пераадолець пры працы з героямі, — спробы судзіць іх са сваёй званіцы, суадносіць са сваім вопытам. Героі павінны застацца ў фільме такімі, якія яны ёсць.
Якія арыенціры ў дакументалістыцы бліжэй табе за ўсё? Наколькі на цябе паўплывалі погляды тваіх настаўнікаў у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў і школе Le Fresnoy?
— Не хочацца называць канкрэтных імёнаў і назваў, таму што цяпер вельмі шмат добрых фільмаў і аўтараў. Сучасная дакументалістыка дасягнула амаль дасканаласці з пункту гледжання тэхналогій — у шмат якіх фільмах выдатныя выява і гук. На жаль, у дакументалістыцы багата няпраўды, хлусні. Я магу назваць, хутчэй, тое, на што арыентавацца ніколі не буду. Не буду арыентавацца на хлусню, на скажэнне рэчаіснасці.
З нагоды настаўнікаў назаву два імя. У Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на мяне вельмі паўплываў Юрый Стаюнічаў, вучань Віктара Турава. Ён заклаў падмурак для маёй прафесійнай кар'еры і да гэтага часу з'яўляецца для мяне арыенцірам. Вялікі дзякуй яму за гэта! У школе Le Fresnoy маім настаўнікам стаў Эдуарда Кас, нават не рэжысёр, а біяартыст, біямастак па-іншаму кажучы. Ён навучыў мяне думаць, што ты робіш, які пасыл даеш сваім творам, і рабіць сваё пасланне яркім і цікавым.
Кім ты сябе лічыш, беларускім ці ўжо не зусім беларускім аўтарам? Што значаць межы нацыянальнага для цябе? Ты іх заўважаеш?
— Я лічу, што Беларусь — суперцікавае месца для даследаванняў у кіно, як дакументальным, так і ігравым. У той жа час як жыхар планеты Зямля я не лічу сябе толькі беларускай, з прычыны таго, што я ўжо пражыла. Калі я прыехала ў Парыж, то выразна адчула, быццам ужо там была і жыла. Я пазнавала вуліцы, месцы, адразу адчула сябе па-свойску. Таму выразна прапісаная нацыянальнасць для мяне, хутчэй, умоўнасць. Але я люблю даследаваць менавіта Беларусь і хацела б далей працягваць гэтым займацца.
Раскажы пра свой нядаўні кароткаметражны ігравы вопыт «Мышалоўка». Чаму ты абрала менавіта гэты сюжэт? Прадстаўлены ў фільме свет абсурду — гэта свет, у якім мы жывём?
— Па мне, ідэя «Мышалоўкі» вельмі простая, зрэшты, разлічаная на думаючага гледача. Шчыра кажучы, я крыху расчараваная рэакцыяй аўдыторыі. На жаль, гледача цяпер прызвычаілі да іншага фармату, і ў выглядзе 12-хвіліннага фільма сэнс «Мышалоўкі» да аўдыторыі не дайшоў. Мабыць, каб данесці нават досыць простую ідэю сучаснаму гледачу, яе патрабуецца разжаваць як васьмісерыйны фільм па 52 хвіліны кожная серыя. Я планую перанесці ідэю «Мышалоўкі» ў фармат сучаснага мастацтва і выказаць яе яшчэ раз у выглядзе чагосьці падобнага да відэаінсталяцыі. І там ужо паўтарыць гэтую ідэю, бо як стужку яе зразумелі адзінкі. Што мяне нават палохае. Людзі ўспрымаюць кіно эмоцыямі, а галаву цяпер уключаюць куды радзей.
Твой новы праект па п'есе Мікалая Рудкоўскага «Дажыць да прэм'еры» — гэта постіронія ці ўсё ж такі прамая сатыра на сучаснае грамадства і патрыярхальныя норавы? Чым табе блізкія гераіні гэтай гісторыі? Наколькі тут важны момант фемінізму?
— Гэты сюжэт ніяк не звязаны ні з фемінізмам, ні з грамадствам. «Дажыць да прэм'еры» я ўспрымаю як гісторыю пра ўласны шлях чалавека, унутранае і знешняе пераўтварэнне, вызваленне ад застарэлых хвароб, псіхалагічных траўмаў, у тым ліку калектыўных. Так, дзеянне адбываецца ў Беларусі, але гаворка ідзе пра ўніверсальныя рэчы. Гераіня «Дажыць да прэм'еры» шукае свой шлях і месца ў жыцці, і тое, што сюжэт прадстаўлены ў выглядзе трагікамедыі, толькі ўзмацняе і падкрэслівае эфект ад гэтага сюжэту.
«Вужыная каралева» паводле твораў Уладзіміра Караткевіча — яшчэ адзін ігравы праект, які ты б хацела ажыццявіць. Яго стылістыка якраз вельмі далёкая ад дакументальнай. Ці значыць гэта, што існуе яшчэ адна іпастась Дар'і Юркевіч-рэжысёркі, казачна-фантастычная?
— У любым з жанраў і відаў кіно няма паняцця рэальнасці-нерэальнасці. Не так важна, наколькі сюжэт далёкі ад рэчаіснасці. У кіно важная ступень праўдзівасці, наколькі праўдзіва і таленавіта перадаў тое, што адбываецца на экране, аўтар. Бывае фантастычнае кіно, у якое глядач верыць, як у дакументальнае, дзе ёсць абсалютнае пранікненне ў іншы свет. А бываюць нібыта дакументальныя фільмы, што выглядаюць пастановачнымі. Галоўнае — гэта ўзровень рэальнасці, атрыманай на экране.
Усе нашы вызначэнні кіно: дакументальнае, ігравое, віды, жанры — усё вельмі ўмоўна, толькі фарбы, якімі карыстаецца аўтар.
Мне цікавы кінапрацэс як пошук, як пранікненне ў матэрыял, як пастаяннае змяненне. А здымаць увесь час нешта аднолькавае — не, для мяне такая праца сэнсу не мае.

Дызайн і каштоўнасці. Ці можа дызайн садзейнічаць зменам?

Ала Пігальская

Паводле Оскара Уайльда, зменлівасць – адзіная прадказальная ўласцівасць чалавечай натуры. Успрыманне адных і тых жа візуальных паведамленняў можа змяняцца з часам. Змены ў жыцці цягнуць за сабой змены ў спосабах прачытання візуальнага атачэння.


1.



2.

Ці можна ўбачыць заканамернасці гэтай зменлівасці і як яна адлюстроўваецца на дзейнасці дызайнера?

Паўсядзённасць і звыклыя рэчы ўзнаўляюць каштоўнасці, якія мы падзяляем у грамадстве. Загароджванне платамі і нацягванне калючага дроту кажа пра тое, што ў грамадстве прэвалююць каштоўнасці бяспекі. Гэта значыць, людзі пачуваюцца безабароннымі, таму ўсё, што адпужвае і ахоўвае, карыстаецца попытам. Адчуванне небяспекі садзейнічае распаўсюду каштоўнасцей сям'і і групы (бо так лягчэй выжыць) і падтрымліваецца кансерватыўнымі поглядамі, бо перамены могуць успрымацца як дадатковая пагроза. Да небяспекі ў сучаснасці меры прынятыя, а калі нешта зменіцца, то яшчэ незразумела, ці атрымаецца прыстасавацца. Да такіх высноў прыйшлі навукоўцы ў межах Сусветнага даследавання каштоўнасці, ініцыятарамі якога выступілі Рональд Інглхарт і Крысціян Вельцэль (worldvaluessurvey.org).

У грамадстве, дзе бяспека гарантаваная і падзяляецца большасцю, на першы план выступаюць каштоўнасці самарэалізацыі, індывідуалізму ды імкнення да змен. Самарэалізацыя звязаная з магчымасцю змяняцца і змяняць навакольле, а гэта заўсёды рызыка, на якую можна пайсці, калі адчуваеш сябе дастаткова абароненым.

Як гэта адбіваецца на дызайн-праектах? У першую чаргу гэта адлюстроўваецца ў агульнасці падыходаў да рэпрэзентацыі самых разнастайных тэм: падкрэсліваецца індывідуальнасць і арыгінальнасць альбо ўключанасць у калектыў і дысцыплінаванасць, акцэнтуюцца адкрытыя эмоцыі або вытрымка і самавалоданне.

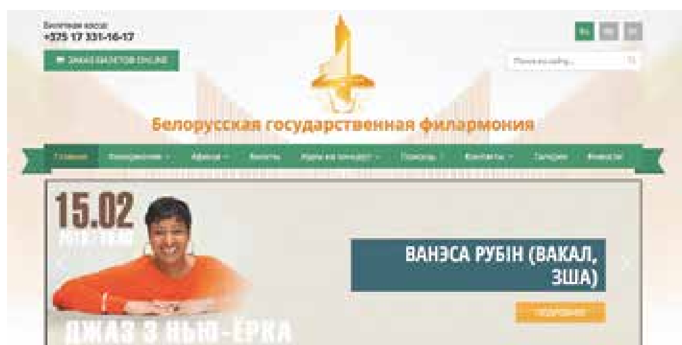
У беларускім плакаце савецкага перыяду ўсе станоўчыя персанажы пазбаўленыя індывідуальнасці і слабасцей. Часта іх выяўляюць як шарэнгу аднатыпных твараў, у той час як адмоўныя персанажы прадстаўлены з характарнымі рысамі і эмоцыямі, цікавасцямі і захапленнямі (хай сабе яны і выстаўленыя ў заганным святле).

Такое размеркаванне якасцей указвае, што ў савецкі перыяд скрытнасць, мімікрыя пад калектыў, адсутнасць індывідуальнасці былі якасцямі, якія заахвочваліся, і менавіта яны гарантавалі сацыяльны і, як вынік, матэрыяльны дабрабыт. Але гэта таксама сведчанне, наколькі небяспечна пачуваліся савецкія грамадзяне: яны былі пастаянна мабілізаваныя і даволі ваяўніча настроеныя ў адносінах да тых, хто не ўпісваўся ў калектыў. Папулярнасць савецкага плаката цяпер можа гаварыць пра тое, што і сёння людзі не адчуваюць сябе ў бяспецы, таму цэняць вось гэтую рэпрэзентацыю ваяўнічага і скрытнага савецкага грамадзяніна, цэняць – бо такія каштоўнасці садзейнічаюць выжыванню, а пры паспяховым збегу абставін – і дабрабыту.

Інстытут селебрыці з'яўляецца неад'емнай часткай сучаснага шоу-бізнэсу і культуры спажывання, аднак успрыманне зорак змяняецца ў залежнасці ад кантэксту. Вобразы дастатку ў мірны час нараджаюць жаданні, а ў перыяд пандэміі могуць выклікаць раздражненне, таму папулярныя асобы становяцца валанцёрамі і дапамагаюць урачам. У перыяд катаклізмаў людзі (то-бок гледачы) адчуваюць сябе ўразлівымі, каштоўнасці бяспекі робяцца актуальнымі і вітаюцца, а найлепшым чынам тыя каштоўнасці ўвасабляюць прадстаўнікі прафесій, што актыўна дапамагаюць і клапоцяцца пра тых, хто трапіў у бяду. Каб адклікнуцца на бяду і змяніць звыклы лад жыцця ды імідж, патрэбная смеласць, бо змены – таксама своеасаблівая рызыка. Суперажыванне і саўдзел выклікаюць больш сімпатыі, чым бравада, таму што няроўнасць магчымасцей і доступу да рэсурсаў робіцца асабліва відавочнай у часы катаклізмаў і пандэміі.


3.

У перыяд халоднай вайны звышдзяржавы спаборнічалі не толькі ў гонцы ўзбраенняў, але і ў мастацтве і дызайне. Класічнаму савецкаму балету, які ўвасабляла Мая Плісецкая, супрацьпастаўляліся сучасная харэаграфія і балет Марты Грэхам. Дысцыплінаванае цела, што рухалася сінхронна з іншымі артыстамі кардэбалету, было антаганістам разняволеным (на від) і хаатычным рухам, якія наўрад ці можа паўтарыць сам танцоўшчык, не тое што група. У танцы калектывізм таталітарнай дзяржавы проціпастаўляўся індывідуалізму ліберальнага рэжыму.



4.

Сацрэалізм быў супрацьпастаўлены абстракцыянізму і экспрэсіянізму заходняга мастацтва. Нават школа Баўхаўз стала арэнай барацьбы, у ходзе якой для Савецкага Саюза была распрацаваная версія гісторыі школы на аснове сацыялістычнай праграмы Ханеса Меера (тое, што ён быў дырэктарам толькі два гады, не перашкодзіла стварэнню меераўскай канцэпцыі ўсёй школы), а для Еўропы і ЗША – версія на аснове канцэпцыі Вальтэра Гропіўса (ён быў дырэктарам восем гадоў).

Усё ж, нягледзячы на зменлівую сітуацыю, каштоўнасці, якія падзяляюцца ў грамадстве, павольна змяняюцца ў часе і знаходзяць сваё выяўленне ў візуальных тэкстах. Гэта робіцца асабліва заўважным пры параўнанні.

Візуальная айдэнтыка філарманій, акрамя транслявання музычнай спецыялізацыі ўстановы, перадае і каштоўнасці, якімі надзяляецца музычнае мастацтва ў тым ці іншым культурным кантэксце.

Лагатып Беларускай дзяржаўнай філармоніі ўяўляе з сябе іканічную выяву аргана, абрамленую віньеткамі, а само лога ззяе золатам. Рэалістычная выява аргана можа ўказваць на даволі традыцыйнае ўспрыманне музыкі і яе рэпрэзентацыю аўдыторыі.



5.

У лагатыпе Літоўскай нацыянальнай філармоніі прысутнічае фармальная выява, якая асацыюецца з сімвалічным прадстаўленнем музыкі: знак можа нагадваць умоўную выяву дэкі струннага інструмента, віяланчэлі ці



6.

кантрабаса, але таксама могуць узнікнуць і іншыя асацыяцыі. Знак не мае аднaзначнага прачытання і дае гледачу свабоду ў інтэрпрэтацыі.



7.



8.

Лагатып Берлінскай філармоніі ўяўляе з сябе накладанне васьмікутнікаў, што сыходзяць углыб. Васьмікутнік сімвалізуе парадак, стварэнне і раўнавагу. Фармальная кампазіцыя выклікае свабодныя асацыяцыі ў гледача і садзейнічае ўспрыманню філармоніі як установы, у якой знаходзіць сваё месца збалансаваны рэпертуар у дыяпазоне ад класікі да сучасных эксперыментальных пастановак.

Лагатып Міланскай філармоніі, пабудаваны на алюзіі фартэпіянных клавіш,ператвораных у літары «LaFil», вельмі арыгінальны, у буйным маштабе ён выкарыстоўваецца на афішах, і гэта пашырае пазнавальнасць і запамінальнасць філармоніі. Міланскі лагатып успрымаецца як рытмічны малюнак і толькі потым — як графічна арыгінальнае напісанне.

У Доме музыкі ў Амстэрдаме лагатып уяўляе з сябе вібруючую форму, пабудаваную на сілуэце гэтага будынка. У плакаце яна размешчаная на першым



9.



10.

плане як колеравы і фармальны цэнтр кампазіцыі.

Лагатып Дома музыкі ў Порта (Партугалія) па сілуэце таксама нагадвае сучасны будынак філармоніі і ў залежнасці ад стылю музыкі можа быць прадстаўлены ў розных ракурсах і колеравых рашэннях.

Дынамічная айдэнтыка філарманій у Порта і Амстэрдаме разбурае ўсе стэрэатыпы пра філармонію як кансерватыўную ці нават чапурыстую ўстанову і прадстаўляе эксперыментальныя і дынамічныя формы, якія кажуць пра музыку як прастору свабоды і імправізацыі.
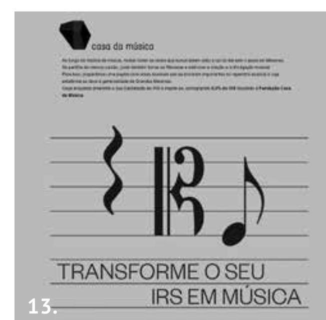
Вядома, айдэнтыка філарманій у Порта і Амстэрдаме прадстаўляе каштоўнасці самарэалізацыі, творчых эксперыментаў, бо сама ўяўляе з сябе бясконцы арт-эксперымент і пастаяннае супрацоўніцтва музыкантаў і дызайнераў. Напэўна, такія інвестыцыі ў візуальную рэпрэзентацыю апраўданыя, калі музычная ўстанова максімальна зацікаўленая ў плыні гледачоў і аўтаномная ў механізмах



11.



12.



13.

іх прыцягнення. Гэткая свабода ў візуальнай рэпрэзентацыі магчымая толькі ва ўмовах незалежнага існавання і самастойнага вызначэння стратэгіі развіцця.

Аўтаномія і свабода непазбежна цягнуць за сабой больш рызыкі і адказнасці, але ў той жа час даюць магчымасць для самарэалізацыі і самавызначэння. Яны раскрываюць рэсурсы, якія не могуць быць задзейнічаны нідзе, акрамя як у жывых і непасрэдных узаемадачыненнях з публікай, і выклікаюць неабходнасць змяняцца, каб дыялог захоўваў актуальнасць. У зменах няма нічога страшнага. Гатоўнасць да іх кажа толькі пра тое, што людзі адчуваюць сябе дастаткова абароненымі, каб мяняцца... Ⓜ

1. Леанард Чурко. Жыццё шматграннае навокал. Плакат. 1974.
2. Рыгор Данчанка. Упэўненым крокам — да камунізму! Плакат. 1978.
3, 4. Лагатып Беларускай дзяржаўнай філармоніі.
5, 6. Лагатып Літоўскай нацыянальнай філармоніі.
7. Лагатып Берлінскай філармоніі.
8, 9. Лагатып Міланскай філармоніі. Дызайн Studio FM Milano.
10. Лагатып Дома музыкі ў Амстэрдаме. Дызайн Silo Agency.
11–13. Лагатып Дома музыкі ў Порта, Партугалія. Дызайн студыі «Загмайстар&Уолш».

«ТЭАТР У ФОТААБ'ЕКТЫВЕ» (THEATRE EXPOSED)
— адмысловы міжнародны конкурс фотаздымкаў тэатральнага жыцця, які тры гады запар уражвае і геаграфіяй удзельнікаў, і якасцю твораў, — паходжаннем з украінскай Адэсы. Тры гады запар у спісе пераможцаў — беларускія фатографы. Інтэрв'ю з арганізатаркай конкурсу Ірынай Аверынай чытайце ў наступным нумары «Мастацтва».

Фінальная сцэна спектакля «Уваскрэсенне Лазара». Гомельскі абласны дзяржаўны тэатр. Фота Уладзіміра Ступінскага (III месца ў катэгорыі Art Professional).

ISSN 0208-2551



ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.